MASTER
NEGATIVE
NO. 93-81455-2

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

KETTNER, GUSTAV

TITLE:

GOETHES DRAMA DIE NATURLICHE

PLACE:

BERLIN

DATE:

1912

Master Negative #
93-81455-2

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

G2956
K514

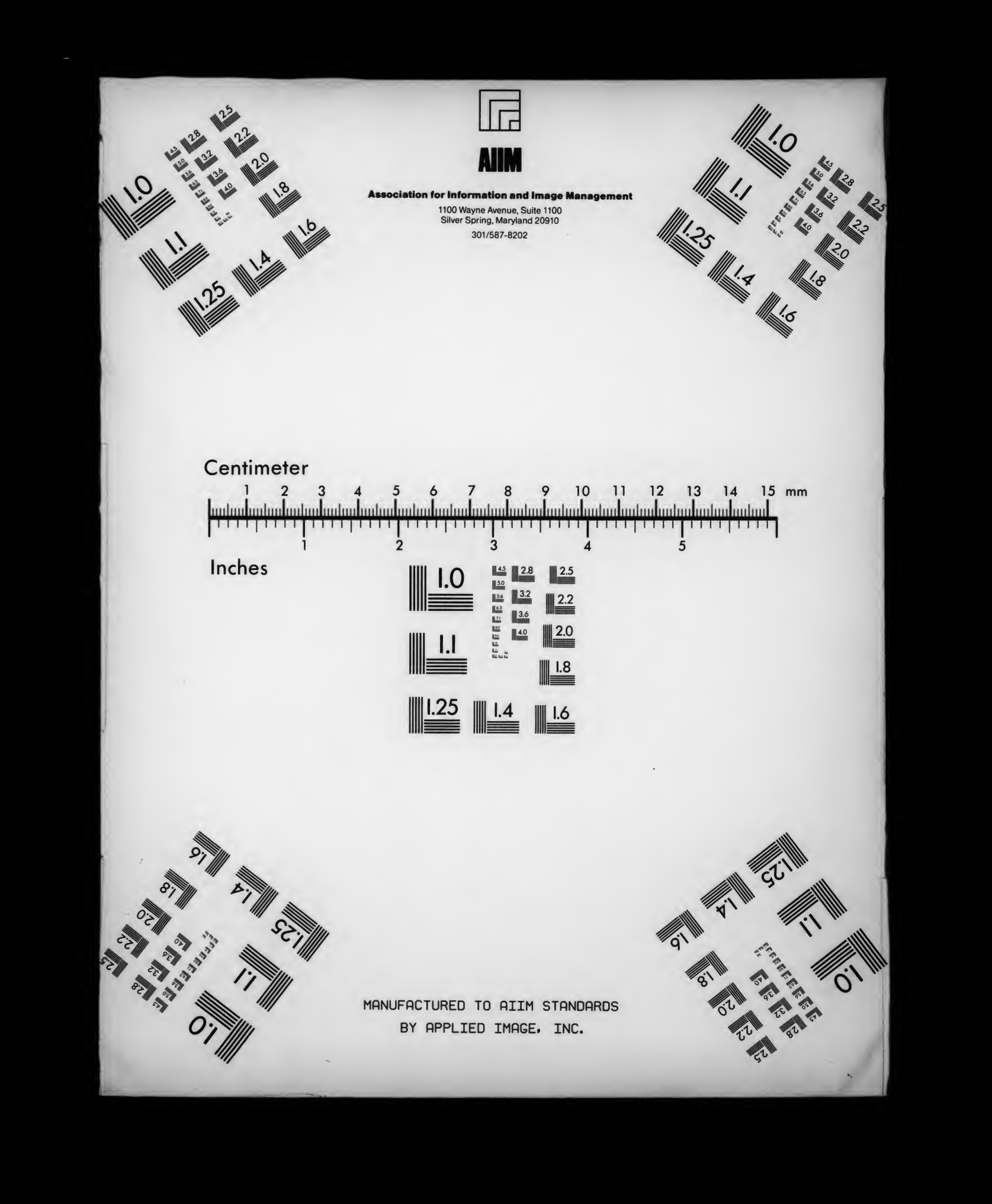
Kettner, Gustav, 1852-1914.
Goethes drama, Die natürliche tochter. Berlin, Weidmann, 1912.
viii, 172 p. 21½ cm.

D833G55 Copy in Carpenter. 1912.
T5

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 1/x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 6/14/93 INITIALS F.C.
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT


AIIM
Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202
Centimeter
Inches
MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

QQ956 K514

Columbia University
in the City of New York
LIBRARY

Bought From
the
Carl Schurz Fund
for the
Increase of the Library
1900

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARY

This book is due on the date indicated below, or at the expiration of a definite period after the date of borrowing, as provided by the rules of the Library or by special arrangement with the Librarian in charge.

DATE BORROWED	DATE DUE	DATE BORROWED	DATE DUE
8 Jan '41	15		
10 Jan '41			
1 Feb '41			

C28(239)M100

Goethes Drama

Die natürliche Tochter.

Von

Gustav Kettner.

Berlin
Weidmannsche Buchhandlung
1912.

15-5186

GQ956
K514

Johannes Imelmann

zugeeignet.

Vorwort.

„Mein Liebling Eugenie“, könnte auch ich von Goethes „Natürlicher Tochter“ sagen, so klar ich mir der Einseitigkeiten und Schwächen dieses Dramas bewußt bin. Ich wünschte, daß man in meinem Buche etwas von diesem persönlichen Verhältnis zu seinem Gegenstande spürte.

Bis jetzt ist für Goethes Werk noch wenig getan, ist doch z. B. nicht einmal sein Verhältnis zu der offen daliegenden Quelle schärfer ins Auge gefaßt. Mein Buch ist der erste Versuch einer eingehenden und zusammenfassenden Würdigung, denn den dürftigen und ganz äußerlichen, zudem auch jetzt völlig veralteten Kommentar Düntzers wird man schwerlich dafür gelten lassen. Als erster Versuch, der noch vielfach der Ergänzung und Berichtigung bedürftig ist, darf es wohl auf nachsichtige Beurteilung rechnen. Für meine Rekonstruktion der Fortsetzung möchte ich mir das Wort Roethes aneignen, mit dem er seine ergebnisreichen Untersuchungen über „das Mädchen von Oberkirch“ abschließt: „Ich habe das Bild des Dramas, das sich mir ergeben hat, möglichst bestimmt hingestellt. Aber ich glaube überall nur kombiniert, nicht phantasiert zu haben. Die Sicherheit solcher logisch und psychologisch gradlinigen Schlüsse überschätze ich nicht. Aber die Existenz des Schemas war genug, um sie zu rechtfertigen. Nur als ein Versuch einer Interpretation soll gelten, was ich vorgetragen habe.“ Eine gewisse Übung im Ausdeuten solcher Fragmente glaube ich durch meine zahlreichen Arbeiten über Schillers dramatischen Nachlaß erworben zu haben. In manchen Punkten freute es mich mit Castle zusammenzutreffen.

Gustav Kettner.

Inhalt.

Seite

I. Goethes Revolutionsdichtungen.
1. Die Komödien. 1787—1793 3
Der Großkophta. Der Bürgergeneral. Die Aufgeregten.
2. Die epischen Dichtungen. 1794—1796..... 7
Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter. Hermann und Dorothea.
3. Die Tragödien 11
Das Mädchen von Oberkirch. Die natürliche Tochter.

II. Die Quelle.
1. Charakteristik 14
2. Der 1. Band der Memoiren 17
3. Der 2. Band der Memoiren 28
4. Anhang: Stephanie und Madame Guachet 34

III. Die Entstehung des Dramas.
1. Die Entstehung des 1. Teiles..... 37
2. Die Wirkung auf die Zeitgenossen 47
3. Goethes späteres Verhältnis zu dem Drama..... 54

IV. Die Gestaltung des Stoffes 59

V. Die Kette der Motive..... 73
1. Die erste Hälfte des Dramas..... 75
2. Die Zwischenhandlung..... 79
3. Die zweite Hälfte des Dramas 80

VI. Der Hintergrund der Zeit..... 88

VII. Königtum und Adel.
1. Der König..... 92
2. Der Herzog..... 95

VIII. Das Beamtentum.
1. Der Gouverneur 105
2. Der Gerichtsrat..... 106

Seite

IX. Die Vertreter der Kirche.
1. Die Äbtissin 110
2. Der Weltgeistliche ..... —
3. Der Mönch 113

X. Die Intriganten.
1. Der Sekretär 116
2. Die Hofmeisterin 119

XI. Eugenie.
1. Die Grundlagen des Charakters 123
2. Die dramatische Entwicklung 128

XII. Der Plan der Fortsetzung des Dramas 140

Exkurs[1]) zu II und XII.
Die Pläne und Entwürfe des Dramas 161

[1]) Seite 41 Anm. 1; S. 46 Anm. 2; S. 56 Anm. 1 ist zu lesen „Exkurs" für „XII, 1".

I. Goethes Revolutionsdichtungen.

In der Charakteristik seines Denkens und Dichtens, zu der Goethe 1823 durch eine Bemerkung in Heinroths Anthropologie angeregt wurde, gedenkt er auch „der grenzenlosen Bemühung, die Revolution, dieses schrecklichste aller Ereignisse, in seinen Ursachen und Folgen dichterisch zu gewältigen". „Schau' ich in die vielen Jahre zurück, so seh' ich klar, wie die Anhänglichkeit an diesen unübersehlichen Gegenstand so lange Zeit her mein poetisches Vermögen fast unnützer Weise aufgezehrt." (Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort, Weim. Ausg. II, 11, 61.)

Von Anfang an stand er der Revolution innerlich fremd gegenüber. Er war, als sie ausbrach, längst den Ideen des Sturmes und Dranges entwachsen, und sein politisches Denken wurzelte von jeher fest in der ständischen Organisation[1]). Es bedurfte für ihn nicht erst der Ernüchterung durch die Schreckenszeit wie für Klopstock und Schiller. Aber zugleich fehlt ihm doch auch das rechte Verständnis für die Bedeutung der Umwälzung, die sich in Frankreich vollzog. Er „erblickt in der Revolution die Wirkungen rein persönlicher Umstände und Fehler"[2]). Und er sieht nur die Zerstörung, nicht auch das Neue, das sich Bahn bricht. Vor allem aber fürchtet er ihre Folgen für Deutschland, die Erschütterung der staatlichen Ordnung, die Störung der ruhigen geistigen Entwicklung.

[1]) Vergl. S. 43 Anm. und besonders S. 91 Anm.

[2]) O. Lorenz, Goethes politische Lehrjahre, S. 15; seine rückhaltlose Zustimmung zu dieser Auffassung werden nicht viele teilen.

Nur selten hat Goethe die Empfindungen ausgesprochen, mit denen er die gewaltige Bewegung begleitete. Aber schon diese Zurückhaltung verrät, wie schwer er an dem Erlebten trug. Er liebte es ja auch sonst nicht, über das, was ihn in seinem Innern bedrückte und quälte, sich zu äußern. Und wo er einmal sein Schweigen bricht, da zeigen diese Bekenntnisse, wie tief er von den Ereignissen erschüttert war.

Zu dieser Schwere des Erlebnisses stehen die Dichtungen in einem auffallenden Widerspruch. Zwar das ist ganz konsequent, daß sie ausnahmslos die Revolution bekämpfen. Aber die Art, wie er diesen Kampf führt, befremdet. Er beschränkt sich auf die Defensive. Die Revolution selbst in ihrem Zentrum anzugreifen, sich und uns mitten hinein in die Bewegung zu versetzen, wagt er nicht. Anfangs führt er nur ein rasches Vorpostengefecht mit leichtem Geplänkel: er wendet sich gegen das Vordringen des revolutionären Geistes nach Deutschland, die unbesonnenen oder leichtfertigen Versuche, auch hier etwas Aufruhr zu spielen. So entstehen jene Lustspiele, die selbst ein Bewunderer Goethes wie Hehn „mißlungene, ja geistlose Werke" nennt (Gedanken über Goethe ² 94). Von dem tiefen inneren Erlebnis, das für ihn die Revolution bedeutete, ist nichts in sie geflossen. Gewaltsam sucht er den auf ihm lastenden Druck abzuwälzen, das Schwere leicht zu nehmen. Schon in der Anlehnung an fremde Stücke verrät sich das Gemachte dieser Dichtungen. Dann zieht er sich aus dem Kampf zu ruhiger Sammlung zurück. In den „Unterhaltungen" ruft er uns aus den Sorgen der Gegenwart in das Reich der Dichtung, in „Hermann und Dorothea" will er, daß „der Mut siege in dem gesunden Geschlecht" und „wir uns alle des Friedens erfreuen" im festen Vertrauen auf die Kraft inneren und äußeren Widerstandes gegen alle Angriffe. Der ruhigen Stimmung entspricht die epische Form, dort der Novelle, hier der bürgerlichen Idylle. Erst zuletzt, als die Bewegung in Frankreich bereits in geordnetere Bahnen einzulenken beginnt, unternimmt er es, mit der Revolution selbst in seiner Dichtung zu ringen und ihren

Schrecknissen die sittliche Größe in Kampf und Leiden gegenüberzustellen. Mit der Tragik des „Mädchens von Oberkirch" und der „Natürlichen Tochter" endet der Kampf, den er mit leichtem Spiel begann.

So entwickelt sich seine Revolutionsdichtung in drei auch durch den Wandel der Form klar geschiedenen Phasen.

1. Die Komödien, 1787—1793.

Der Großkophta. Der Bürgergeneral. Die Aufgeregten.

Wie tief Goethe durch die Halsbandgeschichte (1785) ergriffen wurde, in der ein „unsittlicher Stadt-, Hof- und Staats-Abgrund sich eröffnete und die greulichsten Folgen ihm gespensterhaft erschienen", hat er in den „Tag- und Jahresheften" zu 1789 angedeutet und in der „Campagne in Frankreich" genauer ausgeführt. Der Vorfall „erschreckte ihn wie das Haupt der Gorgone". „Durch dieses unerhört frevelhafte Beginnen sah ich die Würde der Majestät untergraben, schon im Voraus vernichtet, und alle Folgeschritte von dieser Zeit an bestätigten leider allzusehr die furchtbaren Ahnungen."

Wie seltsam sticht von diesen erschütternden Eindrücken die Stimmung ab, die ihn in Italien zur Dramatisierung des Stoffes trieb! „Mir einigen Trost und Unterhaltung zu verschaffen, suchte ich diesem Ungeheuern eine heitere Seite abzugewinnen", berichtet er in der „Campagne". Er ist jetzt, wie er an Kayser am 14. August 1787 schreibt, entschlossen, „die famose Halsbandgeschichte zur Opera buffa zu machen, zu welchem Zweck sie eigentlich geschehen zu sein scheint". Welch kühle Ironie liegt in den letzten Worten! Wie völlig mußte sich ihm damals die Begebenheit von ihren geschichtlichen Wurzeln losgelöst haben! Rein an sich mochte sie in der Tat an ein beliebtes Motiv der komischen Oper erinnern: ein verliebter Tor, der durch eine kecke List geprellt wird. 1791 arbeitet dann Goethe den Plan zu einem fünfaktigen Prosalustspiel „Der Großkophta"

um, das mitunter noch — so in einigen tutti und vor allem in dem ursprünglich „als blendendes Final“ gedachten „Geistersehen in der Kristallkugel“ die Spur der alten Anlage zeigt. Die historischen Beziehungen nahm er auch hier nicht wieder auf. Wenn das Stück auch die Sittenlosigkeit, die Habgier und Genußsucht gewisser Kreise zeigt, als Bild einer in ihren Tiefen unterwühlten Gesellschaft kann das Ganze nicht mehr gelten, dazu ist der Kreis, den es uns vorführt, viel zu eng und zu wenig typisch. An die Stelle des Kardinals Rohan ist ein simpler Domherr, an die der Königin eine Prinzessin getreten; sie, wie der Hof überhaupt, bleibt in der Handlung ganz aus dem Spiele. Beruhigt mag der Zuschauer von dem Stücke scheiden: die staatliche Ordnung steht fest, und die Schuldigen ereilt die gerechte Strafe. Der Vorfall schrumpft im Wesentlichen zusammen zu der halb satirischen Charakteristik eines abenteuerlichen Schwindlers, der auf die Leichtfertigkeit und Leichtgläubigkeit einer gewissen Schicht der Gesellschaft spekuliert. Seine Gestalt schloß sich an jene „Phantasten und absichtlichen Schwärmer“, wie er sie in den kecken Farcen „Pater Brey“ und „Satyros“ behandelt hatte. Das Werkzeug des Betrügers aber machte er zu einem rührenden Opfer der Verhältnisse: Ein weltfremdes Mädchen wird fast willenlos in das Treiben seiner Umgebung hineingezogen und büßt seine Schuld in freiwilliger Entsagung.

Der Ausbruch der Revolution war, wie Goethe an Jacobi schrieb (3. März 1790), „auch für ihn eine Revolution“ gewesen. Aber in seiner Dichtung fand das Erlebnis lange nur schwachen Widerhall. Während der Kampf gegen die Revolutionsheere sich vorbereitete, begann er in der „Reise der Söhne Megaprazons“ in Anlehnung an Rabelais eine allegorische Satire, in der er die Zustände in dem katholischen Süden Europas denen im protestantischen Norden gegenüberstellte und das „Zeitfieber“ oder „Zeitungsfieber“ verspottete.

Was er nach dem unglücklichen Ausgang jenes Feldzuges, als der Prozeß gegen den König verhandelt wurde und der

Strom der Emigranten sich bis nach Thüringen ergoß, empfand, deutet er am Schluß der „Campagne“ an: „Der Dichter, der seiner Natur nach unparteiisch sein und bleiben muß, sucht sich von den Zuständen beider kämpfenden Teile zu durchdringen, wo er denn, wenn Vermittlung unmöglich wird, sich entschließen muß, tragisch zu endigen. Und mit welchem Zyklus von Tragödien sahen wir uns von der tosenden Weltbewegung bedroht!“ Aber keine dieser Tragödien drängte ihn zur Gestaltung. Wo sie eine so erschütternde Sprache redeten, wandte er sich in einer im Frühjahr 1793 rasch niedergeschriebenen Posse gegen das Hinübergreifen des revolutionären Zeitgeistes nach Deutschland. Leichter konnte er sich die Aufgabe kaum machen, harmloser jene Wirkungen kaum auffassen, als es im „Bürgergeneral“ geschah. Im unmittelbaren Anschluß an einen beliebten, nach einem französischen Original verfaßten Einakter von Anton Wall versetzt er uns in die konventionelle idyllisch-beschränkte Bauernwelt der Dorfkomödie. Aus dem schwindelhaften Barbier macht er die Karikatur eines Freiheitsapostels; so launig es gedacht ist, wenn er an einer Schüssel saurer Milch dem dummen Bauer das Evangelium der Freiheit und Gleichheit demonstriert, die Zeit war doch zu ernst für eine solche Parodie. Und gar zu väterlich lehrhaft wirkt die von Goethe hinzugefügte Rolle des Edelmanns, der am Schluß die treue Erfüllung der Pflichten des Standes und den Segen einer patriarchalischen Regierung verkünden muß.

Höher steckte sich Goethe seine Aufgabe in dem in demselben Jahre entstandenen, nicht ganz ausgeführten Schauspiel „Die Aufgeregten“. Zwar behandelt er wieder nur das Eindringen des Zeitgeistes in bäuerliche Kreise, aber hier sind es drei ganze Dörfer, die davon ergriffen werden, und es kommt zu offenem Aufruhr gegen die Herrschaft. Wieder ist der Agitator ein Dorfbarbier, auch er eine überkommene Figur: nicht bloß durch seinen Namen Breme weist Goethe auf den Helden von Holbergs „Politischem Kannegießer“ hin, mit dem Spiele spielend läßt er ihn selbst auf der Bühne sich seines Ahnen,

des Burgemeisters von Bremenfeld, rühmen. Auch die Charakteristik erinnert durch ihre groteske Komik an das Original, doch gibt sie ihm durch einzelne Farben eine frischere Gegenwart. Dieser Breme ist unter Friedrich dem Großen Feldscher in Schlesien gewesen und weiß mit Stolz davon zu erzählen, was der König mit ihm gesprochen hat. Und neben ihm steht, flüchtig aber scharf skizziert, der fortgejagte Hauslehrer des jungen Grafen, von Begeisterung für die Revolution und von glühendem Haß gegen den Adel erfüllt „diese Menschen, die sich über alles wegsetzen, Ihresgleichen behandeln wie das Vieh, ohne Liebe, ohne Mitleid, ohne Furcht frech in den Tag hineinleben" (IV, 2).

Vor allem aber hat Goethe hier unbefangen Licht und Schatten verteilt. Der Hauptgrund für die Empörung der Bauern ist ein offenbarer Rechtsbruch der Herrschaft. Die Gesellschaft im Schlosse zeigt eine ganze Skala von Typen: den schurkischen Amtmann — eine in jener Zeit sehr häufige Figur —, den leichtfertigen Baron, den edlen, streng konservativen Hofrat, die gerecht denkende, aber jede Konzession an die Menge stolz zurückweisende Tochter der Gräfin und endlich diese selbst, eine „Schülerin der großen Männer, die uns durch ihre Schriften die Freiheit geschenkt haben, und ein Zögling der großen Begebenheiten", deren Augenzeuge sie in Paris gewesen ist, neben den Rechten auch der Pflichten ihres Standes gegen das Volk sich bewußt. „Ihre Gesinnung war damals die meinige und ist es noch jetzt", bekannte Goethe noch 1824 seinem Eckermann. Aber das ernste Gespräch zwischen ihr und dem Hofrat (III, 1) verhallt unter der lauten Komik der Handlung. Vor allem die beiden Hauptszenen, deren Inhalt Goethe vorläufig nur erzählt, die parodistische Nachbildung einer Sitzung der Nationalversammlung durch einen Tee-Abend bei der Gräfin und die rein theatralische Lösung des Ganzen, hätten den Konflikt doch wieder auf ein Niveau herabgezogen, das zu tief unter dem furchtbaren Ernst der Wirklichkeit stand, um anders als peinlich zu wirken.

2. Die epischen Dichtungen. 1794—1796.

Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter. Hermann und Dorothea.

Eine Wandlung in Goethes Verhältnis zu den Zeitbegebenheiten kündigt sich leise schon in der Rahmenerzählung [1]) zu jenem Novellenzyklus in der Art des Decameron an, die er im November 1794 an Schiller sandte. Hatte seine Dichtung bisher nur die Wirkungen des revolutionären Geistes auf Deutschland behandelt und sie in ihren kindisch-unreifen Äußerungen mit leichtem Scherz und Spott treffen zu können geglaubt, so rührt sie jetzt auch an die schweren Leiden, welche die Invasion über die Deutschen am Rhein gebracht hatte. Sie zeigt uns eine adlige Familie auf der Flucht. Ein Motiv wird damit angeschlagen, das dann in „Hermann und Dorothea" entschlossener durchgeführt werden soll. Auch hier bewegt sich der Zug als eine schwerfällige Karawane dahin; die Verwirrung des Aufbruchs, die mancherlei Beschwerden der Reise werden geschildert. Aber die Fliehenden sind hier durch ihre Lebensverhältnisse gegen die bittere Not geschützt, und das siegreiche Vordringen der verbündeten Armeen (1793) führt sie, wenn auch nicht auf die noch dem Feinde preisgegebenen Güter jenseit des Rheins, so doch in ein ihnen gehörendes Landhaus „in schönster Lage" am rechten Ufer zu behaglicher Rast.

Schärfer als bisher führt Goethe die politischen Gegensätze in dem von dem Zeitfieber ergriffenen Baron Karl und dem Geheimrat, dem noch härter als die Übrigen von den Ereignissen betroffenen Anhänger des Alten, in einer Streitszene zusammen, die an ähnliche dramatische Szenen besonders des Egmont erinnert. Wie dort läßt Goethe in leidenschaftlicher Hin- und Widerrede die Ansichten mit voller Einseitigkeit sich aussprechen, ohne den Versuch einer Vermittlung oder eines entschiedenen Abschlusses zu machen. Doch fühlen wir deutlich heraus, auf wessen Seite er steht. Vor allem der Vorwurf

[1]) Von dem Märchen am Schluß sehe ich hier ab. Keiner der vielen Versuche, dieses leichte Phantasiespiel als politische Allegorie auszudeuten, hat etwas Überzeugendes.

„völliger Unkenntnis der Welt und ihrer selbst", den der Gerichtsrat gegen die Klubbisten in Mainz schleudert, bleibt unwiderlegt und trifft mit voller Wucht auch ihre Gesinnungsgenossen in Deutschland. Der Hauptzweck des Streites ist nicht, die Meinungen zu klären, sondern die Gesinnungen zu läutern. Indem dadurch der Gast aus der eben gewonnenen Zuflucht vertrieben und der Friede der Zurückbleibenden gestört wird, ergibt sich als reinigende Wirkung dieses kleinen Gewitters im Familienkreise der Vorsatz, Schonung gegeneinander zu üben, zu der guten alten Form geselligen Verkehrs zurückzukehren und die Unterhaltung durch Mitteilung neuer Resultate der Forschung und gehaltvolle Erzählungen zu veredeln. In dieser Parole begegnet sich, nur auf das Niveau der Gesellschaft zurückgeschraubt, Goethes eignes Bestreben, sich durch die Kunst und die Wissenschaft über die trübe Gegenwart zu erheben, mit dem Programm von Schillers „Horen", in deren erstem Heft sich seine Erzählung an die „Briefe über die ästhetische Erziehung" anschloß. „In einer Zeit, wo weder in den Gesprächen noch in den Schriften des Tages vor dem allverfolgenden Dämon der Staatskritik Rettung sei", wollte die neue Zeitschrift „über dies Lieblingsthema sich ein strenges Stillschweigen auferlegen, die Gemüter durch ein allgemeineres und höheres Interesse an dem, was rein menschlich ist, wieder in Freiheit setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder vereinigen" (Histor. krit. Ausg. 10, 266).

In dasselbe Jahr 1794, an dessen Schluß Goethe diese trotz ihres geringen Umfangs an persönlichem Gehalt reiche Erzählung niederschrieb, reicht auch der Plan zu „Hermann und Dorothea" zurück[1]). Als er im Sommer 1796 zur Ausführung schritt, waren die Revolutionsheere bis nach Franken vorgedrungen, seine Vaterstadt war von ihnen bombardiert und ein-

[1]) Anfang Juli 1796 erwähnt er ihn zuerst in der unterdrückten Fassung eines Briefes an Schiller, und im Anschluß an die Vorlesung am 25. Dezember berichtet Böttiger, daß er „seit 2 Jahren mit diesem Sujet schwanger gegangen sei" (Gespräche I ² 252). Die letztere Nachricht wird bestätigt durch Schillers Mitteilung an Körner vom 28. Oktober.

genommen gewesen, seine Mutter hatte flüchten müssen. In seinen Briefen, die sonst über die politische Lage fast völlig schweigen, verrät sich wiederholt die Sorge um das weitere Vorrücken der Feinde. Er war auf das Schlimmste gefaßt. „Das Schicksal unserer Gegenden", schreibt er am 30. Juli an Schiller, „beruht bloß darauf, ob es möglich sein wird, Zeit zu gewinnen. Daß die Franzosen genug zu tun haben . . . den Österreichern durch Franken, Schwaben und Bayern nach Böhmen zu folgen, das läßt uns einige Hoffnung schöpfen, wenn nicht diese, wie einst viele andere, zunichte wird."

Wie weit die neuen Erlebnisse auf die Stimmung des Gedichts gewirkt haben, wie weit diese bereits bei der Konzeption ihn leitete, wissen wir nicht. So wie es jetzt vorliegt, bildet es ein Gegenstück und eine Ergänzung zu dem in der Novelle eingenommenen Standpunkt. Fester und entschlossener faßt jetzt Goethe das auf ihm lastende Problem an. Dort die Flucht aus der Wirklichkeit, hier die mutige Gegenwehr, dort ihre ästhetische, hier ihre ethische Überwindung.

Zwar bleiben die Weltereignisse selbst auch hier außerhalb des engen Lebenskreises der Dichtung. Mitten in den Kämpfen und der Not der Zeit tut sich uns hier eine freundliche Idylle auf deutschem Boden auf. Aber jene Umwälzungen drängen sich doch auch hier übermächtig heran. Die Vergangenheit steigt in den Erzählungen des Richters und Dorotheas lebendig vor uns auf: das Übergreifen der Revolution auf deutschen Boden, der Taumel der Begeisterung, der alle ergriff, dann die Ernüchterung, als die Befreier in neue Despoten sich verwandelten, endlich die Leiden des Krieges durch die Sieger und die noch größeren durch die Besiegten. Das tragische Schicksal eines edlen Schwärmers wird mit tiefer Teilnahme geschildert. In unmittelbarer Gegenwart tritt das Elend der Flucht, diesmal vom Dichter in seinem unsäglichen Jammer realistisch ausgemalt, an die Glücklichen heran. Und mit dem menschlichen Mitleid mit dem Leiden des Nächsten verbindet sich verschärfend und vertiefend die Furcht vor der ihnen selbst drohenden Zukunft.

Aber die Dichtung erhebt den Leser über diese niederdrückenden Empfindungen zu neuem Lebensmut, indem sie auf die sittlichen Kräfte weist, die im deutschen Bürgertum schlummern. Es sind zunächst die Eigenschaften, die Goethe auch sonst an ihm rühmt: der Familiensinn, die hilfreiche Teilnahme am Schicksal des Nächsten, schlichte Treue in der Erfüllung der Pflichten im Beruf und in der Gemeinde, Festhalten an der alten Sitte und Ordnung und ein ruhiger, durch keine Schicksalsschläge zu brechender Optimismus, der getragen ist von Gottergebenheit und Gottvertrauen. Dazu aber soll in dem jungen Geschlecht, das unter den Revolutionsstürmen herangewachsen ist, noch ein neuer Geist sich gesellen; klarer, fester, entschlossener soll es der Zukunft gegenübertreten. Im Epilog spricht Goethe diese neue Lebensstimmung aus. Entsagung und Lebensmut durchdringen sich in ihr. In der Heldin, der die Zeitgeschicke alles geraubt haben, woran ihr Herz hing, überwiegt noch die erstere. Sie hat es in tiefster Seele erfahren, was einst beim Scheiden der Geliebte zu ihr sprach:

Nur ein Fremdling, so sagt man mit Recht, ist der Mensch hier auf Erden,
Mehr ein Fremdling als jemals sind wir nun alle geworden.

Sie ist sich der Unsicherheit alles Besitzes klar bewußt, sie hat auch gelernt „das Leben nicht höher zu achten als ein anderes Gut". Aber „heilig ist ihr der Tag". Jene Erfahrungen haben sie nicht müde und verzagt gemacht, sie haben ihr die tiefe Gelassenheit gegeben, die in Verwirrung und Not beruhigend und tröstend auf die Anderen wirkt, und ihre Entschlossenheit gestärkt, in jeder Lage den Kampf mit dem Leben aufzunehmen. In dem Manne aber, zu dem der weiche träumerische Jüngling schnell heranreift, wird diese Entschlossenheit zu freudigem Mute gesteigert. Je mehr alles wankt, um so fester gilt es jetzt den Bund der Herzen zu schließen und tapfer den Mächten der Zerstörung entgegenzutreten, nicht bloß zum Schutze des äußeren Besitzes, sondern für die höchsten Lebensgüter, für Weib und Kind, Religion und Staat.

3. Die Tragödien.

Das Mädchen von Oberkirch. Die Natürliche Tochter.

„Hermann und Dorothea" bedeuten in der Reihe der Revolutionsdichtungen Goethes zunächst einen Abschluß. Sie alle zeigen, wie wir sahen, die Revolution nur in der Ferne; alle spielen in Deutschland — wenn wir vom Großkophta absehen, der aber nur eines der Vorzeichen des Zusammenbruchs der Ordnung behandelt — und immer handelt es sich um die Frage, wie sich der Deutsche zu den Wirkungen der politischen Umwälzung stellen soll? Erst zuletzt unternahm es Goethe in zwei Tragödien die Revolution selbst „dichterisch zu gewältigen", dem „Mädchen von Oberkirch" und der „Natürlichen Tochter".

Wann das erstere Drama entstanden ist, wissen wir nicht. Da die Handlung um ein historisches Ereignis aus dem November 1793 sich dreht und es Goethes ganzer Art fern lag[1]), ein solches unmittelbar aus der Gegenwart heraus auf die Bühne zu tragen, so kann jedenfalls der Plan schwerlich vor dem 1794 entstandenen des Epos gefaßt sein.

Auch hier führt er uns noch nicht in das Zentrum der Bewegung, nach Paris, sondern nur an ihre Peripherie, die Schreckensherrschaft auf halbdeutschem Boden, im Elsaß. Und auch hier sollte, wie es scheint, der eigentlich politische Vorgang außerhalb der Handlung bleiben, wenigstens verrät das Schema von einem Auftreten der Revolutionsmänner selbst nichts. Wieder sollte das Schicksal einer deutschen Familie den Inhalt bilden. Aber der Wahnwitz und die grausame Wut jener Männer und der von ihnen aufgehetzten Menge sollten dabei in ihrer ganzen Furchtbarkeit sich offenbaren, die Anstalten zur Feier des Festes der Vernunft auf der Bühne selbst sich vollziehen. So schuf Goethe zwar noch nicht eine wirkliche historische Tragödie, sondern nur ein bürgerliches Trauerspiel. Aber wenn er in seinen historischen Dramen weniger die großen historischen Konflikte selbst, als ihr tragisches Eingreifen in das Leben einzelner Persönlichkeiten darstellt, so hat er hier umgekehrt das bürger-

[1]) Vgl. den Brief an Peucer vom 4. Mai 1814.

liche Drama durch die Verknüpfung des Einzelschicksals mit den historischen Begebenheiten weit über die engen Schranken der Gattung hinausgehoben.

In den verschiedenen Gliedern jener Familie stellte er ganz neue Typen auf. Die Gräfin vertritt jene Aristokratie, deren wahrer Adel in der sittlichen Größe im Unglück sich zeigte, die aber anderseits doch auch in der alles gleichmachenden Not noch den alten Stolz ihres Standes bewahrte. Unerträglich ist ihr auch jetzt noch der Gedanke einer Heirat ihres Neffen mit „ihrer Aufwärterin", wie sie verächtlich sagt, obwohl sie selbst ihre Vorzüge schätzt und sie wie eine Tochter hält.

Der Baron Karl ist mehr ein Gegenbild als ein Seitenstück zu seinem Namensvetter in den „Unterhaltungen". An Stelle des unreifen Jünglings mit seiner unklaren Schwärmerei für die Ideen der Revolution haben wir hier einen Mann, in dem die politische Leidenschaft mit persönlichen Interessen und kühler Berechnung etwas zweideutig sich mischt, einen Philipp Égalité im Kleinen. Aus einer verarmten adligen Familie stammend, hat er die Revolution mit frohen Hoffnungen begrüßt, weil er „an der allgemeinen Herrschaft teilzunehmen sich freute". Er ging zum Volke über und ist, als seine Standesgenossen fliehen mußten, ruhig „als Bürger" zurückgeblieben; zugleich aber benutzte er seine Stellung, um von den Gütern seiner Verwandten soviel als möglich zu retten. Dasselbe Doppelspiel der Motive zeigt sich in seinem Verhältnis zu Marien. Ganz in der Art eines vornehmen Herrn der alten Zeit ist er früher mit leichtfertigen Anträgen an sie herangetreten; jetzt scheint eine Ehe mit ihr ihm ebenso Erfüllung seiner Leidenschaft wie eine Befestigung seiner Stellung beim Volke zu versprechen. Ob das Drama die tragischen Konsequenzen seines Abfalls und seines Doppelspiels ziehen sollte? Mit Schrecken erfüllen den Baron schon jetzt die Ausschreitungen der Jakobiner in Paris; nicht umsonst scheint ihn die Gräfin darauf hinzuweisen, daß er trotz seines Übertritts stets ein Gegenstand des Mißtrauens für die Demokraten bleiben werde, nicht umsonst scheint vor

allem Manner, der Geistliche, der beim Ausbruch der Revolution mit ihm „gehofft", aber längst seinen Irrtum erkannt hat, ihn an das Schicksal des Herzogs von Orleans zu mahnen.

Aber auch wenn er wirklich tragisch enden sollte, sein Schicksal mußte verschwinden neben dem des Mädchens, das schuldlos nach qualvollsten Seelenkämpfen als ein Opfer der Verhältnisse fällt. Goethe wollte in ihr eine weibliche Idealfigur schaffen. „Unter allen weiblichen Geschöpfen in der Familie wie in der Gesellschaft immer und immer die schönste und beste, schön ohne Anmaßung, Dienerin ohne Niedrigkeit, Gesellschafterin ohne vorlaut zu sein, liebenswürdig ohne Sucht zu gefallen und von allen geliebt, im ganzen Elsaß als ein gutes, als ein fürtreffliches Mädchen bekannt", so charakterisiert sie der Baron, und die Tante, die sie erzogen hat, stimmt ihm zu.

Von vornherein ist durch die Stellung Mariens zwischen den Ständen der Keim zu einem Konflikt gegeben. Durch ihre Geburt gehört sie dem Volke an, durch ihre Erziehung und ihr Verhältnis zum gräflichen Hause ist sie mit dem Adel verknüpft. Als die Schreckensherrschaft in Straßburg eingezogen ist, wird sie dazu erkoren, die Göttin der Vernunft im Münster zu spielen. Um ihre Herrschaft zu retten — so dürfen wir wohl annehmen — bringt sie das Opfer. Im 4. Akte sollten wir sie auf ihrem Passionswege in das Münster begleiten, hier sollte sie das grausame Possenspiel ihrer Anbetung erdulden, bis endlich die Zumutung, einen ihr „angebotenen Gemahl" zu nehmen, ihre „Umwendung" bewirkt. Nun ist, trotz der Bemühungen Manners und des Barons sie zu retten, ihr Schicksal besiegelt.

Goethes Versuch, den kühnen, nur in unbestimmten Umrissen skizzierten Plan auszuführen, erlahmte schon an der Schwelle der dramatischen Handlung. Nur die beiden ersten Szenen sind ausgearbeitet; sie enthalten eine klare, aber auffallend kühle Exposition der Familienverhältnisse der Gräfin. Die politischen Zustände werden nur ganz im allgemeinen berührt, nicht einmal von der in Straßburg sich vorbereitenden Bewegung hören wir etwas Bestimmteres.

Das „Mädchen von Oberkirch“ bildet nur eine Vorstufe zu der „Natürlichen Tochter“. Auch hier wählt sich Goethe eine weibliche Heldin, die durch ihre Geburt und ihre Lebensschicksale zwischen den Adel und das Bürgertum geworfen ist, über die durch die Zeitverhältnisse das Schwerste verhängt wird und die auch im tiefsten Leiden die treuste Hingabe für die Familie, die sie von sich stieß, beweist. Aber der neue Stoff führte zum ersten Male in die Entwicklung der Revolution selbst hinein, und die Heldin leidet nicht bloß für eine adlige Familie, sie kämpft für die Sache des Königtums. So bedeutet das neue Drama den Abschluß der ganzen Revolutionsdichtung Goethes. Er wollte sich darin, wie er in den Tag- und Jahresheften zu 1799 schreibt, „ein Gefäß bereiten, worin er alles, was er so manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte“.

II. Die Quelle.

1. Charakteristik.

Als Goethe während eines längeren Aufenthaltes in Jena am Abend des 18. November 1799 Schiller besuchte, wurde er durch ihn auf ein jüngst erschienenes Buch hingewiesen: Mémoires historiques de Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti, écrits par elle-même. A Paris, chez l'auteur, rue Cassette No. 914, Floréal, an VI [1798]. Tome I: 307 pp. II: 358 pp. [1]).

[1]) Das Vorsatzblatt des 1. Bandes trägt die eigenhändige Namensunterschrift der Verfasserin.

Einen Auszug aus den Mémoires hatte noch im Jahre ihres Erscheinens J. F. Reichardts „Frankreich“ im Juni — Dezemberheft gebracht. 1809 erschien dann unter dem Titel „Denkwürdigkeiten der Stephanie Louise von Bourbon-Conti. Aus dem Französischen von F. A. U.“ (Lübeck bei Nieman und Compagnie) eine im ganzen gewandte Übersetzung, die aber doch manche Fehler und Auslassungen enthält.

Wer heute diese Memoiren liest, dem geht es ähnlich wie D. F. Strauß [1]) bei denen der G. Sand: „Es kostet einigen Entschluß vorher, ehe man sich so anlügen läßt“. Schon die Zeitgenossen schenkten der Erzählung wenig Glauben. Schiller charakterisierte sie in einem Brief an Körner (28. März 1803) als „eine abenteuerliche Geschichte, die ihn sehr unterhalten werde, obgleich sie bloß ein Märchen sei.“ In den gleichzeitigen Rezensionen [2]) von Goethes Drama wird sie kurzweg als Roman oder als historische Novelle bezeichnet, ja Huber spricht von der „erbärmlichen politischen Abenteurerin jenes Romans“ und nennt ihr Buch „ein unbeschreiblich elendes Machwerk“. Frau von Staël äußerte, wie Goethe selbst in den Biographischen Einzelheiten berichtet, ihre Verwunderung, daß er diesen Stoff gewählt, „das Buch werde in Frankreich nicht geschätzt und das Original der Heldin, die darin figuriere, in der guten Gesellschaft nicht geachtet“.

Um so überraschender wirkte es, als es Michel Bréal [3]) gelang, Briefe und Urkunden, auf die sich die Verfasserin beruft, vor allem den falschen Totenschein und das Zeugnis ihrer Trauung, aufzufinden und die Hauptereignisse ihres Lebens als Tatsachen nachzuweisen. Trotzdem wird es dem Leser schwer, sich des Mißtrauens und Zweifels zu erwehren: zu offensichtlich

[1]) Ausgewählte Briefe herausgegeb. von Zeller, 22. Mai 1868. Er hatte auch im Februar 1851 die Memoiren der Bourbon-Conti gelesen mit „manchen historischen Zweifeln, denen er im Sinne hatte ein wenig nachzugehen“.

[2]) Braun, Goethe im Urteil seiner Zeitgenossen III, 45, 64, 81, Hubers Werke seit dem Jahre 1802 II, 239.

[3]) Deux études sur Goethe, Paris 1898, p. 51—127 Les personnages o iginaux de la Fille Naturelle. — Noch in der Nouvelle biographie générale VII, 40 (Paris 1855) war sie als célèbre aventurière bezeichnet und als ihr Geburtstag nach dem falschen Taufschein (Mémoires I, 292 unten S. 28) der 30. Juni 1756 angegeben. Das hier angeführte Buch von Barruel Beauvert, Histoire de la prétendue princesse Stéphanie de Bourbon-Conti war mir nicht zugänglich; es ist wohl identisch mit dem von Bréal S. 125 Anm. erwähnten Pamphlet aus d. J. 1810.

sind die Übertreibungen, die Verhüllungen, die Widersprüche. Diesen Memoiren haften zunächst die Mängel fast aller Selbstbiographien an: das maßlose Hervordrängen der eigenen Persönlichkeit und die damit verbundene Enge des Urteils über Menschen und Verhältnisse. Diese Mängel sind hier aufs höchste gesteigert durch den Charakter der Verfasserin, wie er sich wider ihren Willen nur zu deutlich in ihrer Darstellung abzeichnet. Die verworrenen Verhältnisse, unter denen sie aufwuchs, ihre abenteuerlichen Schicksale mit dem jähen Wechsel von Höhe und Tiefe haben ihrer Seele das Gleichgewicht geraubt. Sie zeigt durchweg ein exaltiertes Wesen; bei einer unleugbaren großen intellektuellen Begabung ist sie doch ein Raub der Affekte, unerschütterlich nur in Einem, der Verteidigung der Ansprüche, zu denen sie sich durch ihre Geburt berechtigt glaubt. Mag sie daher auch die Tatsachen selbst im Ganzen und Großen treu berichten, bei ihrer Verknüpfung und Ausmalung läßt sie sich nur zu oft von ihrer Phantasie und ihrer leidenschaftlichen Empfindung hinreißen. Und man vergesse nicht: diese Memoiren sollen zugleich ein Plaidoyer sein, sie wollen die Öffentlichkeit zum Zeugen und Richter in ihrer Sache aufrufen. Zu der unbewußten Einseitigkeit der Autobiographie gesellt sich so das bewußte Hinarbeiten auf die Wirkung bei dem Leser. Mit dem stark rhetorischen Ton, der hierdurch bedingt war, mischt sich jenes gespreizte sentimentale Pathos, das uns in weiblichen Romanen jener Zeit so unerquicklich berührt. Nur selten bricht durch diese absichtsvolle und gekünstelte Darstellung der Ausdruck einer echten, tiefen Empfindung durch.

Ich versuche es im folgenden, den Inhalt der Memoiren in übersichtlicher Gliederung zusammenzufassen und besonders die Hauptcharaktere herauszuarbeiten. Wenn ich dabei auch nur auf den ersten Band, der für das Drama allein in Betracht kommt, genauer eingehe und bei den Stellen, die auf Goethe besonders wirkten, ausführlicher verweile, so möchte ich doch zugleich ein klares Bild des ganzen Buches geben, denn nur so vermag man die Bedeutung, die es für ihn gewann, richtig zu würdigen.

2. Der erste Band der Memoiren.

Die Erzählerin wurde im Dezember 1762 (p. 292) als die natürliche Tochter des Prinzen Louis-François de Bourbon-Conti und der Herzogin von ** [Mazarin] geboren. Sie erhielt den Namen einer Gräfin von Mont-Cair-Zain [Anagramm aus dem Namen ihrer Eltern].

Die Stellung, die der Prinz Conti in dem gesellschaftlichen und politischen Leben der Zeit einnahm, wird in den Memoiren nur gelegentlich berührt; doch ging auch Goethe über die hier gegebenen Andeutungen nicht hinaus. Der Prinz hatte sich als Feldherr in den Kriegen in Italien und Deutschland ausgezeichnet (p. 3). In der inneren Politik war er ebenso ein Feind der Willkürherrschaft wie ein eifriger Verteidiger der gesetzlichen Autorität. So war er auf der einen Seite un des plus zélés parlementaires, der entschlossen eintrat für die Unabsetzbarkeit der Magistrate, die er für ein Grundgesetz des Staates hielt (p. 119. 134). Les cours souveraines de France le regardoient comme leur intercesseur auprès du trône et l'appeloient le prince citoyen (p. 8). Anderseits wußte er dem König durch uneigennützige Ratschläge zu beweisen, daß er an ihm einen Verwandten habe, der ihn niemals verlassen würde. War er auch durch seine politische Tätigkeit am Hofe in eine Art Ungnade gefallen, so zweifelte Ludwig XV. doch nie an seiner Ergebenheit für seine Person und liebte ihn mehr als die Hofleute, die ihn durch ihre Schmeicheleien ermüdeten (p. 134, 135).

In seinem prächtigen Schlosse, dem Temple, versammelte er um sich die bedeutendsten Künstler und Gelehrten; bei ihm fand Rousseau eine Zuflucht, als man ihn des Émile wegen verfolgte (p. 13). Am liebsten zog er sich mit ihnen und den hervorragendsten Mitgliedern des Parlaments von Paris nach Ile-Adam zurück; dort wollte er das leere Gepränge des Hofes und seine hohe Stellung vergessen und nur Mensch sein (p. 133).

Von seiner schon seit Jahren verstorbenen Gattin hatte er einen Sohn, den Grafen de la Marche, von dem ihn aber

tiefe Gegenſätze trennten. Den Vater empörte die Grauſamkeit, mit der er das Jagdrecht gegen die Bauern ausübte (p. 48), vor allem aber ſeine politiſche Haltung. Er allein von allen Prinzen von Geblüt hatte ſich 1771 in dem Streit des Königs mit den Parlamenten gegen die letzteren erklärt und war dafür mit Ehren und Gütern reich belohnt worden (p. 119). Wenn der Prinz von Conti mit dem alten Herzog von Orleans, dem Vater des ſpäteren Herzogs Philipp-Egalité, zuſammenkam, dann ſuchten ſie ſich gegenſeitig über die traurige Lage des Staates und über ihre Söhne zu tröſten.

Dem Wunſch des Prinzen, die Tochter ſo bald als möglich legitimieren zu laſſen, widerſetzte ſich die Mutter aus Furcht, dabei kompromittiert zu werden (p. 4). Er gab nach, verſchaffte aber ſchon dem Kinde vom Könige die Auszeichnung, das cordon bleu tragen zu dürfen (p. 9). Seine Erziehung wurde einer jungen Witwe anvertraut. Die Verfaſſerin hat ſie offenbar die langen Jahre hindurch ſcharf beobachtet. Von ihr allein zeichnet ſie ein zuſammenhängendes, ebenſo lebensvolles als anſchauliches Porträt, das ich als das in der ganzen Auffaſſung wie in der Realiſtik der Ausführung ſtark abweichende Urbild von Goethes Hofmeiſterin hierher ſetze (p. 105 fg.).

Madame Delorme, sans être une beauté accomplie, avoit une physionomie heureuse. Grande et bien faite, son embonpoint ne nuisoit ni à ses grâces ni a sa légéreté; elle aimoit passionnément la danse; et quand elle se livroit à cet amusement, elle charmoit tous les yeux et entraînoit tous les suffrages; elle se dessinoit avec tant d'art, et développoit des formes si ravissantes, qu'il n'étoit pas rare qu'on interrompît la danse pour l'admirer... Elle portoit sa tête avec beaucoup de noblesse[1]); elle sourioit avec une grâce infinie, et laissoit apercevoir les plus belles dents du monde. Deux grands yeux noirs contrastoient agréablement, avec de longs cheveux blonds et une peau de satin; son regard étoit plein de finesse et d'expression, mais habituellement sérieux,

[1]) Die Verfaſſerin hat hier, was ihr nicht ſelten begegnet, vergeſſen, was ſie früher geſagt hat: J'imitois devant mon père se marche lourde et pesante, sa tête qui alloit de droite et de gauche, ses hanches, dont une seule avançoit à la fois, ses bras roides, ses coudes collés contre son corps etc. (p. 64).

et quelquefois même imposant; il alloit jusqu'à l'âme lorsqu'elle vouloit prendre son air tendre et caressant. Curieuse et pénétrante, elle se laissoit difficilement deviner; et quand on la fixoit attentivement, il étoit facile de reconnaître qu'elle avoit une arrière-pensée, et qu'elle vouloit découvrir la vôtre. Consommée dans l'art de la dissimulation et de la flatterie, aussi habile à composer ses discours que son visage, le miel sembloit couler de ses lèvres. Prodigue d'expressions dictées ordinairement par la sensibilité et le plus tendre dévouement, elle savoit s'insinuer dans tous les coeurs et en découvrir les plus secrets replis. Son esprit, fécond en ressources et en intrigues, avoit été peu cultivé, et ne brilloit dans la société que lorsqu'on parloit de fêtes, de modes, de romans. Son humeur étoit assez égale: son caractère, souple et prévenant pour ceux dont elle attendoit sa fortune, étoit impérieux à l'égard des domestiques; si elle les grondoit rarement, c'est qu'au besoin de leur faire sentir sa supériorité elle préféroit encore l'amour du repos... Dans ses manières et ses discours elle étoit d'une modestie et d'une réserve qui eussent honoré une vierge sacrée, et inspiroient à tous ceux qui l'approchoient une véritable estime pour sa personne.

Das Bild der vollkommenen Schauſpielerin ſchließt ab mit ihrer Meiſterſchaft im Vorleſen, wodurch ſie die Hörer zu Tränen rühren oder zum Lachen hinreißen konnte.

Sie war verlobt mit einem ancien officier dans la maison du roi, Jacquet. Da er wohlhabend war, drängte er ſie zur Heirat; ſie ſchob ſie aber immer aufs neue hinaus, in der Hoffnung, nach Vollendung der Erziehung ihres Zöglings von dem Prinzen eine ehrenvolle Verſorgung und reiche Belohnung zu erhalten (p. 102).

In einem Jacquet gehörenden Hauſe wohnte die Gräfin mit ihrer Gouvernante bis zu ihrem zehnten Jahre (p. 71. 120). Mit der größten Sorgfalt war ihr Vater auf ihre Erziehung bedacht. Die Verfaſſerin will uns glauben machen, daß auf ſeinen Wunſch Rouſſeau jahrelang ihr Lehrer geweſen ſei. In einer begeiſterten Apoſtrophe an den immortel instituteur du genre humain (p. 18—20) preiſt ſie den Einfluß, den er auf die Bildung ihres Geiſtes und Charakters gehabt habe. Sie lernte Lateiniſch, Griechiſch, Italieniſch, Geographie, Phyſik und Mathematik. Von den Sprachen beherrſchte ſie das Lateiniſche

auch später noch so, daß sie ihr Testament darin abfassen konnte[1]). Dagegen fand sie wenig Geschmack an der Mathematik, auf die Rousseau einen besonderen Wert legte, doch brachte sie es so weit, daß sie in den Zeiten der Not durch mathematischen Unterricht sich ihren Lebensunterhalt erwarb[2]). Streng führte Rousseau auch bei ihr seine Methode körperlicher Abhärtung durch; sie mußte sich wie ein Knabe im Klettern, Springen, im Wettlauf, im Reiten, Fechten und Schießen mit Flinten und Pistolen üben. Zur Gesellschaft gab ihr Vater ihr einen Knaben, den er als Husar kleiden ließ (p. 20, 24, 30, 201).

Sie wird nicht müde, die Liebe zu schildern, die ihr Vater ihr bewies. C'est toi que je préfère à tout dans l'univers, tu feras la consolation et le bonheur de ton vieux père sagte er zu ihr (p. 69). Wir sehen ihn, wie er auf seinen Rohrstock gestützt den Lektionen zuhört oder noch abends spät, in seinen Mantel gehüllt, bei ihr eintritt (p. 22, 135 vgl. V. 1296 fg.). Häufig läßt er sie nach dem Temple oder nach Ile-Adam kommen und dort von seinen Freunden ihre geistige Reife bewundern. Allen ihren Launen und Possen (espièglerіes) sieht er nach, und wenn er einmal eine strengere Miene annehmen will, so genügt ein Lächeln, eine Liebkosung von ihr, ihn zu entwaffnen (p. 23).

Das offenbar sehr kühle, ja ablehnende Verhalten ihrer Mutter bemüht sich die Erzählerin zu verschleiern. Sie gibt zu, daß sie sie seltener sah, betont aber, daß sie dann stets mit Zärtlichkeit und Geschenken überhäuft wurde. Sie wollte weder etwas wissen von tous ces vilains exercices de garçon noch von der halb gelehrten Erziehung ihrer Tochter, lorsqu'elle ne devroit connaître que les plaisirs innocens de sou âge. So bestanden ihre Geschenke meist in Spielzeug, Kleiderstoffen und Spitzen, und Stephanie gesteht offen, welche Freude ihr

[1]) II, 248 fg. teilt sie das elogium ihres Vaters, mit dem es begann, mit; es zeigt eine vollkommene Herrschaft über die Formen der lateinischen Schulrhetorik.

[2]) Wie auch Mercier in seinem Tableau de Paris bezeugt réal p. 69).

das Spiel mit ihren Puppen machte. Nur im Geheimen durfte das Kind mitunter zu ihr kommen. Mißtrauisch ließ sie sich, wie Stephanie später erfuhr, alle Briefe, die diese empfing, von der Delorme ausliefern. Dabei war ihre Mutterschaft le secret de la comédie (p. 74, 90, 112, 130).

Das Resultat einer solchen Erziehung ist natürlich eine seltsame Mischung von Frühreife und Unreife. Unbewußt hat die Erzählerin durch ihre Darstellungsweise diesen Gegensatz dem Leser doppelt fühlbar gemacht. Sie liebt es, sich schon als achtjähriges Kind mit der ganzen Beredsamkeit einer Theaterprinzessin sprechen zu lassen, anderseits ist sie naiv genug, mit ihren kindlichen Unarten zu kokettieren und einen Brief der Delorme einzufügen, der ihre orthographischen Schnitzer aufzählt. Die zärtlichste der Töchter wirft in Gegenwart des Vaters sofort ihr kostbares Spielzeug ins Feuer, als er ihr einmal einen Wunsch abschlägt (p. 75, 97).

Als sie heranwuchs, begann der Prinz bei dem König Schritte zu tun, um ihr durch einen acte de légitimation les honneurs du Louvre, le rang, les privilèges et la qualité de princesse de sang zu verschaffen (p. 53). Um sie für ihre Stellung am Hofe vorzubereiten, sollte sie zur Hochzeit des Dauphin im Mai 1771 nach Versailles und Fontainebleau kommen. Ihr wirbelte der kleine Kopf. Sofort teilte sie das ihr bevorstehende Glück ihrer Umgebung mit. Als die Mutter davon hörte, bemühte sie sich, den Prinzen von seinem Entschluß abzubringen. Sie fürchtete den Eindruck jener Feste auf ein so junges Mädchen, vor allem aber deren Plauderhaftigkeit. Als indessen Stephanie strenges Schweigen über ihre Beziehungen gelobt hatte, durfte sie mit der Delorme reisen. Ihr Husar und ihre Puppen begleiteten sie. Obwohl sie bei den Festen nur unter der Aufsicht der Gouvernante zuschauen durfte, benahm sie sich ziemlich kindisch (p. 57 f.), und als einmal die Dauphine, von der Herzogin von Mazarin begleitet, zufällig in ihrer Nähe vorübergeht, riß sie sich los und hielt sie auf mit der lange von ihr ausgedachten Ansprache: Belle

princesse, daignez recevoir l'assurance de mon dévouement et de mon respect; vous régnez sur mon cœur comme sur celui de tous les Français. Auf die Frage: qui êtes vous, charmant enfant? quel âge avez-vous? verfällt ſie dann plötzlich in den echten Kinderton: J'ai 8 ans, je ne suis encore que comtesse de Mont-Cair-Zain, mais bientôt je serai princesse à votre cour. Man kann ſich denken, in welche peinliche Verlegenheit die weitere Frage der Prinzeſſin: à qui donc appartient cette petite princesse? die Herzogin ſetzte. Raſch griff ſie ſelbſt ein: A Monseigneur le prince de Conti, c'est une fille naturelle, qu'il voudroit apparamment faire légitimer, und winkte der Delorme, das Kind hinwegzuführen (p. 59 fg.).

In Fontainebleau konnte der Prinz ſeiner Tochter einen Brief des Königs zeigen, worin dieſer ihm verſprach, aussitôt que sa petite cousine seroit plus raisonnable, de lui donner incessamment le titre et le rang de princesse. Sie fühlte ſich bereits ganz als ſolche und nannte beim Spielen mit Madame Eliſabeth (der jungen Schweſter des Dauphin) dieſe ma chère petite cousine. Am Hofe hieß ſie le Phénix-Conti. Die Dubarry machte ihr einen Beſuch. Auf ihre dringende Bitte überließ ihr Vater ihr jenen Brief unter der Bedingung ſtrengſter Verſchwiegenheit, aber als der Prinz von Soubiſe einmal zu ihr kam und die Gunſt des Königs gegen ſie erwähnte, konnte ſie ſich nicht enthalten, ihn in Gegenwart der Delorme vorzuleſen (p. 79—86).

Im Oktober 1772 gab ihr Vater ihr un hôtel entier mit zahlreicher Dienerſchaft; die Mutter ſorgte für eine glänzende Ausſtattung. Eines Morgens kam der Prinz in freudiger Rührung zu ihr und legte die Urkunde in ihre Hände, wodurch der König ihre Legitimierung als princesse du sang verfügte.

„Il ne pouvoit me donner une plus grande marque d'attachement, tout mon sang ne pourroit payer la satisfaction que je ressens de cette faveur. Eh bien! crois-tu toujours que je suis disgracié?“ ... Ma voix s'unit à la sienne pour bénir notre bienfaiteur commun. (Vgl. Goethe

V. 283 fg.) „Cet acte“, dit mon père, „fera le bonheur d'une fille tendre et chérie, et me vengera d'un fils ingrat.“ (p. 136.)

Wieder macht er ihr die ſtrengſte Verſchwiegenheit zur Pflicht, bis der acte de légitimation soit enregistré, damit „die Feinde“ ihr Glück nicht vernichten. Auch der König hatte in einem beſonderen Briefe ihm verſprochen, die Sache noch geheim zu halten (p. 139). Aber wieder ließ ſie ſich durch ihre Eitelkeit und die Schmeicheleien ihrer Gouvernante bewegen, ihr das Dekret zu zeigen. Später teilte ſie es auch ihrer Umgebung mit. So erfuhr die Mutter davon. Sie kam und las es mit ſichtlicher Unruhe. Sie fürchtete, daß durch die Einführung ihrer Tochter am Hofe sa foiblesse devenoit publique. In der nächſten Zeit hatte ſie lange geheime Unterredungen mit der Delorme, auch trat ſie, wie der Prinz erfuhr, mit dem Grafen de la Marche in Verbindung, deſſen „niedrige Eiferſucht und ſchmutziger Geiz“ durch die bevorſtehende Erhebung ſeiner Halbſchweſter aufgeregt wurde (p. 145). Der Prinz Conti war zwar ſehr ungehalten über den Ungehorſam ſeiner Tochter, fürchtete aber nichts, da der Wille des Königs unwiderruflich ſei.

Eines Tages im Jahre 1773 erſchien er noch ſpät am Abend bei ihr, in der Hand ein prächtiges bouquet de diamans (p. 150 fg.). Er kündigte ihr an, daß ſie es am Trinitatisſonntag [6. Juni] tragen ſolle, den der König für ihre présentation beſtimmt habe. Gerade dieſe Szene, beſonders die ergreifende Trennung von Vater und Tochter, hat ſtark in Goethes Drama nachgewirkt.

(p. 151.) Tout cela me sembloit un rêve, et je ne pouvois croire à mon bonheur ... Je ne puis encore, sans sentir mon coeur tressaillir, rappeler à ma mémoire mon délire et ma joie. Mon coeur, partagé entre la reconnaissance et l'ivresse du bonheur, ne savoit à quel sentiment se livrer. Je regardois avec admiration ce bouquet, d'où jaillissoient mille flammes éblouissantes (vgl. V. 1063). ... Après les premiers transports de ma joie, à laquelle mon père laissa un libre cours, il prit un ton plus grave: „Jouis d'avance de la félicité qui l'attend ... mais, ma fille, que ce secret reste entre nous deux! Ne prends conseil, ni de ton bon coeur, ni de la vanité; c'est le moment de la prudence et

de la discrétion." — „Ah! je serai discrète", m'écriai je aussitôt; „je promets de ne rien dire à qui que ce soit". — „Prends-y bien garde", reprit mon père, „ceci est plus sérieux que tu ne penses"... Lorsqu'il se fut assuré de ma discrétion, il me reprit dans ses bras, m'accable de nouveau de ses tendres caresses. ...(155) La nuit avançoit, et nous ne pouvions quitter un si doux entretien. Hélas nous étions loin de prévoir l'un et l'autre, qu'il seroit le dernier que nous aurions ensemble; ... que le jour marqué pour mon triomphe, mon père, au lieu de se réjouir de mon bonheur, pleureroit ma mort... Il fallut pourtant dire ce triste et fatal adieu, dont je me suis tant de fois rappelé les détails avec amertume. Mon père m'avoit embrassée et quittée; il revint sur ses pas: „Il faut que je t'embrasse encore, car je ne te verrai plus qu'au moment de la présentation" (Vgl. V. 565, 632). ... Nous nous étions encore une fois séparés: ce fut moi, cette fois, qui courus après lui pour le rappeler, je voulois lui parler de ma toilette, et de la manière dont je devois m'y prendre pour faire faire mes robes dans les délais prescrits (Vgl. V. 529 fg.). Mon père avoit tout prévu... (Vgl. V. 536). Il se fit à l'instant apporter les corbeilles d'étoffes qu'il avoit envoyées lui-même à mon hôtel (Vgl. V. 1000 fg.)... Un brocard rose et argent fixoit sur-tout mon attention: celui auquel mon père s'arrêtoit, étoit tout argent, et relevé d'une fleur d'or (Vgl. V. 1047, 1055)... (p. 157) „Ma chère fille", ajouta-t-il, en me pressant contre son coeur, „tu es devenue nécessaire au bonheur de mes jours (Vgl. V. 1289 fg.), et je ne veux plus me séparer de toi". Je sautai aussitôt à son cou, en m'écriant: „Comment pourrai-je reconnoître tant de bienfaits? Ma vie n'y suffiroit pas; mais avec quel joie je vous la consacrerai toute-entière! (Vgl. V. 476)... Il reçut enfin mes adieux.

Als die Delorme sie auskleidete, wußte sie in geschickter Weise ihr das Geheimnis zu entlocken, indem sie ihr vorstellte, daß ihr Verlobter Jacquet zurücktreten wolle, falls sie ihm nicht endlich einen bestimmten Termin angeben könne, wo sie durch die Erhebung ihres Zöglings frei und die Seine werden könne. „La fatale boëte de Pandore s'ouvrit, et mon secret s'échappa". Verschwenderisch verteilte Stephanie die Geschenke ihres Vaters unter ihre Dienerschaft (Goethe V. 1100). „Je croyais fouler les fleurs, et l'abyme étoit sous mes pas" (p. 163–167.)

Etwa vierzehn Tage nach dem Besuch ihres Vaters, unmittelbar vor ihrer Vorstellung bei Hofe, erhielt sie einen Brief

von der Hand ihrer Mutter mit der Aufforderung, sofort mit der Delorme nach ihrem Landhause in der Nähe von Paris hinauszukommen. Kurz vor ihrer Ankunft nötigte man sie in einen anderen Wagen zu steigen, den ihre Mutter ihr entgegengesandt habe. Ohne Unterbrechung wurde die Fahrt die ganze Nacht hindurch fortgesetzt. Nach ohnmächtigen Klagen und Versuchen sich zu befreien, sank sie in Ohnmacht. Sie erwachte in Nemours in einer elenden Herberge; es war der Tag, an dem sie bei Hofe erscheinen sollte (p. 176, 179, 203). Anfangs gebärdete sie sich wie rasend und stieß die Puppen, die man ihr zum Spielen[1]) gab, zurück. Doch gelang es dem Zureden der Delorme allmählich, sie zu beruhigen.

Diese äußerte sich über ihre Rolle ganz ähnlich wie die Hofmeisterin Goethes: „Elle étoit plus malheureuse que moi, d'avoir été chargée d'ordres aussi sévères; elle n'avoit obtenu qu'avec peine la faveur de me suivre", erzählt Stephanie. Und den Leuten, die ihr Vorwürfe machten, habe sie erwidert: qu'elle obéissoit elle-même à des ordres supérieurs; elle affectoit le plus touchant attendrissement sur mon sort, gémissoit des peines qu'elle me caussoit, et dont elle ne se prétendoit que l'instrument. Elle eut l'adresse de leur faire plaindre sa propre destinée, elle leur persuada même qu'elle souffroit plus que moi de cette contrainte passagère, et qu'elle étoit dévouée toute entière à mes intérêts.

Durch das Versprechen, sie nach Paris zurückzuführen, bewog sie sie endlich, mit ihr aufs neue einen Wagen zu besteigen. Er führte sie nach Lons-le-Saunier in der Franche-Comté, der Heimat der Delorme. Dort wohnten sie mehrere Monate in dem Hause eines procureur Billet (p. 221), der durch seine Häßlichkeit, die Geschmacklosigkeit seines Anzugs

[1]) Ich führe den Zug an, weil er plötzlich den Leser daran erinnert, wie klein und kindisch doch die Dame noch ist, die kurz vorher im Gespräch mit ihrem Vater mit solchem Pathos ihre Empfindungen aussprach. Nach p. 191 hatte man für sie einen ganzen Haufen von Puppen, Wägelchen, Häusern u. dergl. mitgenommen; p. 205 schreibt die Delorme an eine Vertraute: Nous avons mis en pénitence la grande poupée, nous l'avons fouettée: tu sais toutes les singeries qui la divortissoient avec nous.

und seine gemeinen Manieren auf sie fast wie eine Karikatur wirkte; sein Charakter entsprach seinem Äußeren.

Hier zuerst lüftete ihr die Delorme das Geheimnis. Neben ihrer eigenen Schuld hätten politische Gründe ihr Schicksal bestimmt. Durch das Ausplaudern des ihr bevorstehenden Glückes gegen den ausdrücklichen Befehl ihres Vaters habe sie dessen Gunst verscherzt. Er selbst sei wegen seiner politischen Haltung beim König in Ungnade gefallen; da dieser ihre Erhebung nur unter der Bedingung versprochen habe, daß ihr Vater politisch keinen Anlaß mehr zur Unzufriedenheit gebe, so habe er jetzt seine Gnade wieder zurückgezogen. Nur durch einen blinden Gehorsam gegenüber den ordres supérieurs et absolus, die sie empfangen habe, könne Stephanie Verzeihung für sich und ihren Vater erhoffen (p. 208—211). Auch hier fand Goethe wieder Anregung für die Behandlung der Rolle in seinem Drama:

Elle essaya de me démontrer que ... son sort était attaché au mien, que nos intérêts étoient communs, et que ... sa tendresse pour moi ne pourroit pas lui permettre de m'abandonner à moi-même dans une fâcheuse extrémité; qu'elle étoit ma seconde mère, qu'elle en auroit toujours pour moi la tendresse et la sollicitude (p. 210). Indessen, so sicher und gewandt sie die Intrigue durchführte, im Geheimen war sie doch von Gewissensbissen und Angst vor dem Mißlingen gepeinigt. An eine Vertraute schrieb sie (p. 201) si lorsqu'on confia à mes soins le berceau et l'éducation de la fille du prince, on m'eut prédit le rôle qu'on exige de moi aujourd'hui, j'aurois bien abandonné de bon coeur toutes les richesses qui me furent promisses. Que les larmes que Monseigneur donne à sa fille auîourd'hui, tourmentent mon âme! (p. 161.)

Schließlich stellt sie Stephanie die Wahl, entweder unter dem Namen ihrer Tochter in ein Kloster zu gehen oder den procureur zu heiraten. Jene wählt das Erstere und wird im September 1773 nach St. Marie in Châlons sur Saône gebracht.

Erst nach Jahren enthüllte sich ihr die gegen sie gespielte Intrigue. Man hatte ihrem Vater gemeldet, daß sie bei einer Jagd in der Nähe von Paris verunglückt sei. Im Nachlaß

der Delorme fand sie ihren Totenschein[1]), ausgestellt von dem Curé von Viroflay-lès-Versailles; Abschriften waren an den Herzog und den König gesandt. Darin war bezeugt, daß die très-haute et très-puissante dame et très-excellente princesse de Bourbon-Conti, légitimée princesse de sang usw. im Alter von 11 Jahren am 5. Juni 1773 gestorben und in der Kirche zu Viroflay in Gegenwart eines Schwagers der Delorme und des Kaplans der Herzogin von Mazarin, Aubry, begraben sei (p. 196). Die Erzählerin wagt keine bestimmte Vermutung über die Anstifter dieses Betrugs auszusprechen, doch lenkt ihre ganze Darstellung den Verdacht auf ihren Halbbruder, der durch ihre Legitimierung um die Hälfte seines Erbes verkürzt wäre, und auf ihre Mutter, die den Skandal zu fürchten hatte; als geheimer Leiter erscheint jener Aubry. Rätselhaft bleibt bei alledem das Verhalten ihres Vaters. Stephanie erfuhr später, daß ihre Dienerschaft Trauer anlegen mußte, daß ihr ganzer Nachlaß unter sie verteilt wurde, daß die Delorme, die nach dem Eintritt ihres Zöglings in das Kloster nach Paris reiste, den Hauptanteil erhielt und auch für ihre Erziehung reichlich belohnt wurde, daß endlich der Leibarzt ihres Vaters gesagt hatte: Le prince est encore inconsolable de cette enfant, il l'aimoit éperdûment, il en périra; elle est morte à propos pour le comte de la Marche (p. 193, 274). Um so rätselhafter ist es, daß er die Nachricht von dem plötzlichen Tode und dem raschen Begräbnis seiner Tochter in dem nahen Dorfe ohne weitere Nachforschung als glaubhaft hingenommen haben soll. Die Verfasserin selbst scheint zu fühlen, daß hier ein Problem vorliegt; mehr rhetorisch als überzeugend sucht sie den Bedenken des Lesers zuvorzukommen (p. 201 fg.). Hier erwuchs dem Dichter die Aufgabe, dramatisch das Unwahrscheinliche glaubhaft zu machen. Ich hebe aus der langen

[1]) Bréal hat ihn wieder gefunden, ce papier tout froissé, tout jauni par le temps et sur lequel les yeux du victime ont dû s'arrêter tant de fois (p. 86).

Kette ihrer rhetorischen Schlüsse nur die Glieder heraus, die er dabei benutzt hat:

Ma subite disparition, la fureur que j'avois de ne quitter la chasse que lorsque je tombois de lassitude ou de besoin; les imprudences que mon père, tremblant pour ma santé, m'avoit si souvent reprochées, ce fatal extrait mortuaire dont le signataire étoit personnellement connu du prince de Conti, le témoignage de l'aumônier de ma mère, l'abbé Aubry, dont l'hypocrisie lui en avoit toujours imposé, tout ne sembloit-il pas démontrer à mon père, que sa malheureuse fille était morte en effet à la suite d'une partie de chasse? Son âme noble et sensible pouvoit-elle soupçonner une conjuration aussi atroce, une aussi lâche perfidie?

Aus dem Kloster, in dem Stephanie einige ruhige und glückliche Monate verlebte, wurde sie durch die Delorme unter dem Vorgeben, daß sie schwer erkrankt sei, wieder nach Lons-le-Saunier gelockt. Rasch wurde nun ihre Heirat mit dem procureur eingeleitet. Ein falscher Taufschein, der sie als die achtzehnjährige Tochter der Delorme bezeichnete, wurde beschafft (p. 292), der Ehekontrakt wurde abgeschlossen, d'une main invisible wurden dem Gatten 20000 Livres, der Braut zwei lebenslängliche Renten von 2000 Livres (II, 96. 110) ausgesetzt. Da die Geistlichen der Stadt die Eheschließung verweigerten, vollzog sie am 18. Januar 1774 derselbe gefällige Curé von Viroflay, der sieben Monate zuvor ihren Totenschein ausgestellt hatte. Als er anfangs davor zurückschrak, schrieb die Delorme (p. 298): il n'y aura que l'abbé Aubry qui pourra faire la cérémonie et la confesser; so steht dieser Abbé auch hier wieder im Hintergrunde. Die Einwilligung des elfjährigen Kindes, das sich vergebens sträubte und sich versteckte, hatte man dadurch erreicht, daß man ihr einredete qu'on pourra faire de Mr. B. un duc et pair de France (vgl. Goethe V. 2283 fg.), und sie schließlich betrunken machte (p. 293).

3. Der zweite Band der Memoiren.

Der Schilderung der dreizehn Leidensjahre dieser Ehe ist das ganze erste Drittel des 2. Bandes gewidmet (p. 1—134).

Wir können rasch darüber hinweggehen. Eine wirkliche Ehe war es nie. L'entrée de sa chambre m'est interdite, klagt ihr Gatte noch 1786. Da er fürchtete, daß der Aufenthalt in Lons-le-Saunier zu Nachspürungen führen könne, brachte er sie bald nach ihrer Ankunft nach dem nahen Dorfe Cousance, wo er ein Gut mit einem verfallenen Landhaus besaß. Im Sommer unternahm er, durch ihre Schwärmerei für Rousseau veranlaßt, mit ihr eine Reise nach der Schweiz [1]); sie sah Genf und wurde in Ferney von Voltaire empfangen — wie sie meint, weil er in ihr die Tochter des Prinzen Conti ehrte. Auch in den nächsten Jahren lebte sie meist in Cousance. Dem Pächter, der das Gut hatte verwildern lassen, war gekündigt, und nun sollten unter ihrer Aufsicht die Gebäude wiederhergestellt, die Gärten neu angepflanzt werden. So hart das Leben als fermière und campagnarde für sie war, so fühlte sie sich doch glücklich in der Bergeinsamkeit der Umgebung. Freilich wurde sie hier wie überall streng bewacht, alle ihre Ausgänge wurden beobachtet, ihre Briefe abgefangen. Der Tod ihres Vaters 1776 raubte ihr die letzte Hoffnung auf Befreiung. In ihrem 18. Jahre versuchte sie nach Italien zu entfliehen, wo ihre Mutter weilen sollte, gelangte aber nur bis an die Schweizer Grenze. Bald darauf starb die Delorme, die meist in ihrer unmittelbaren Nähe geblieben war, auf einer Reise in Paris, wie Stephanie argwöhnt, durch Gift. In dieser Krankheit hatte sie, von Gewissensbissen gequält, ihre Schuld bekennen wollen, war aber nicht dazu gelangt. Doch erfuhr jene nach ihrem Tode durch Jacquet das Geheimnis. Die Habsucht ihres Gatten und seine Härte gegen sie, weil sie sich ihm versagte, steigerten sich allmählich so, daß sie das Leben an seiner Seite nicht mehr ertrug und in ein Kloster zu gehen verlangte.

Aber überall fand sie verschlossene Pforten, nur eines, das ihr Gatte ihr ausgesucht hatte, nahm sie auf. Hier wurde sie

[1]) Sie schildert die Natur mit den Farben der Nouvelle Héloise, z. B. die unmittelbare Folge von Sommer- und Winterlandschaft nach P. 1. lettre 23.

zwei Jahre unter den größten Entbehrungen wie eine Gefangene gehalten. Nur dadurch, daß sie zuletzt alle Speise zurückwies, erlangte sie die Erlaubnis, in ein anderes Kloster zu gehen. Halbtot läßt sie sich 1787 nach der Königlichen Abtei Meaux bringen und findet dort die liebevollste Pflege. Aber in dem directeur, dem sie beichtet, erweckt ihr gefälschter Taufschein Zweifel, ob sie überhaupt getauft sei. Sie muß nach dem Kloster St. Antoine gehen, um die Entscheidung des Erzbischofs von Paris abzuwarten. Hier fand im Oktober 1788 ihre Taufe statt, die ihr zugleich alle ihre Titel wiedergab (142, 185). Fast unmittelbar nach ihrer résurrection brach die Revolution aus. Sie erlebte den Untergang des Königtums mit leidenschaftlicher Teilnahme für die königliche Familie, zu der auch sie sich rechnete. Freilich hatte sie selbst weder die Gelegenheit, handelnd einzugreifen, noch die Fähigkeit, die Dinge schärfer zu beobachten und zu beurteilen. Ich stelle die wenigen Szenen zusammen, wo sie den Personen oder den Ereignissen näher trat; sie vor allem haben auf Goethes Empfindung und Phantasie gewirkt.

In dem stillen Kloster zu St. Antoine wird Stephanie aufgeschreckt durch den Kanonendonner des 14. Juli 1789. Sie hört, daß man die Prinzen morden wolle. In Männerkleidung stürzt sie auf die Straße und mischt sich unter die Gruppen, man gibt ihr eine Kokarde, eine Flinte. Sie aber eilt durch das Feuer der Bastille, mit Blut bedeckt (!!), zu dem Palais ihres Bruders, um ihm eine Zuflucht in ihrer Zelle anzubieten, wird indessen nicht vorgelassen (p. 164 fg.).

Als sie vier Wochen später nach Versailles ging, um eine Bittschrift an den König einzureichen, traf sie mit dem Herzog von Orleans (Égalité) zusammen, der damals auf der Höhe der Volksgunst stand (p. 170). Er erkannte sie wieder an dem cordon bleu, an der Ähnlichkeit mit ihrem Vater, und tauschte mit ihr Jugenderinnerungen aus. Mit Wehmut gedenkt sie des Mannes, qui à des intervalles si rapprochés fut l'objet de l'idôlatrie et de l'exécration de la multitude, ohne ein Urteil über sein politisches Spiel zu wagen. — Aus dieser

Wiedererkennungsszene in Verbindung mit dem vorher geschilderten Auftreten im Straßenkampf mag Goethe die erste Anregung zu dem 3. Akte der Fortsetzung gekommen sein.

Den Höhepunkt ihres Lebens bildet eine Audienz beim König Anfang August 1792 — sein Beichtvater Hebert, der im nächsten Monat der Wut des Volkes zum Opfer fallen sollte, hatte sie ihr verschafft, um ihre Angelegenheiten vorzutragen. Da diese Szene in Akt I und II des Dramas starke Spuren zurückgelassen hat und wohl auch für Akt IV der Fortsetzung in Betracht kommt, so teile ich die wichtigsten Stellen mit (p. 229 fg.):

Le roi, dès lors inquiet de la destinée de sa famille, après m'avoir dit les choses les plus déchirantes sur celle qu'il croignoit pour Marie-Thérèse [seine Tochter], me recommande de m'y attacher; il me présente une bague qu'il porte au doigt... „Il y a eu des larmes mutuelles et sur un article bien imposant[1]) de sa part" schreibt der Minister de la Porte an Hebert. Der König wies für sie eine Rente von 27000 Livres aus der Zivilliste an. Er selbst hatte damals bereits mit den Leben abgeschlossen; Hebert berichtet ihr seine Worte: „Je n'attends plus rien des hommes: venez m'apporter les consolations du ciel." Erschüttert ruft Stephanie aus: „Le roi me donne et m'ôte la vie à la fois; car m'accabler ainsi de ses bienfaits, c'est m'imposer l'obligation de mourir pour lui, et j'y suis résolue". Après ce qu'il avoit fait pour moi, le sacrifie de ma vie n'avoit plus le mérite d'un dévouement; ce n'étoit plus que l'accomplissement d'un devoir (p. 236). In dem Sonett Eugenies im 2. Akte faßte Goethe diese Stimmungen zusammen.

Schon vorher hatte sie ihre alten kriegerischen Übungen wieder aufgenommen, sich mit Gewehr, Säbel und Degen ausgerüstet und eine Uniform angezogen. Beim Sturm auf die

[1]) Der Satz klingt geheimnisvoll; ebenso spielt er in einem zweiten Briefe p. 255 an auf den article si imposant de sa part, dont sa majesté admire la discrétion. In der Anmerkung fügt St. ebenso dunkel hinzu: ceci est relatif à des torts qui n'ont offensé que moi, et que je ne révélerai point — ob aber Goethe, der bei dieser geheimnisvollen Enthüllung wie jeder Leser gestutzt haben wird, nicht vielleicht dadurch auf das Hervorziehen des so lange verborgenen Sonetts geführt ist?

Tuilerien am 10. Auguſt eilte ſie ſofort ins Schloß, kam aber nicht mehr zum Handeln. Als dann die königliche Familie im Temple eingekerkert war, reichte ſie Geſuche ein, ihre Gefangenſchaft teilen zu dürfen, obwohl ſie wußte, welche Gefahr ſie für ſich ſelbſt durch ihre Bitte heraufbeſchwor (p. 241). Sie wurde ihr abgeſchlagen. Nach der Hinrichtung des Königs bat ſie, wenigſtens den beiden Waiſen Geſellſchaft leiſten zu dürfen. Nachdem auch der Dauphin geſtorben war, geſtattete man ihr, ſeine Schweſter Marie Thereſe täglich im Temple zu beſuchen. So betritt ſie den väterlichen Palaſt wieder (p. 289).

Quels souvenirs! quelles sensations m'attendent sur le seuil de ce palais, que je n'ai pas vu depuis si long-temps, où je rentre au bout de plus de vingt années! Il me semble encore plein de mon père; j'y vois par-tout son image chérie... C'est ici le sol que ses pieds ont foulé; c'est là que mes onze premières années, écoulées dans le sein du bonheur, dans les délices de l'amour paternel... que mes plus beaux jours se sont écoulés comme un songe. Voilà les guichets que Louis, que Marie-Antoinette, qu'Élisabeth ont repassés sans retour. C'est ici le théâtre de la plus grande infortune que l'histoire ait consacrée dans ses annales... Ce mélange de sentimens opposés, ce passage rapide de l'idée de la plus douce félicité à celle du malheur le plus terrible m'agite encore avec violence, lorsque je me trouve presqu'inopinément (tant je suis affectée) en présence de *Madame*. L'émotion réciproque produit d'abord une scène muette; je cherche des paroles, il ne m'échappe que des soupirs. Enfin je dis avec une voix étouffée que j'avois été assez malheureuse pour ne pas obtenir de partager et d'adoucir sa captivité! „Vous avez éprouvé bien des malheurs", me dit elle. „Madame je ne m'occupe que des vôtres" etc.

Man übertrage in Gedanken dieſe Stimmungen auf die Szene des 3. Aktes der Fortſetzung, wo Eugenie den König im Palaſt ihres Vaters wiederſieht!

Nach einigen Tagen wurde der Erzählerin plötzlich der Eintritt in den Temple verweigert; Madame ſelbſt wünſchte ihren Beſuch nicht mehr. Erſt ſpäter löſte ſich ihr das Rätſel. Eine wahnſinnige Schneiderin hatte — wie ſie argwöhnt, durch die Intriguen ihrer Feinde — ihren Namen angenommen und ihre Rolle geſpielt; die Vermutung, es mit dieſer zu tun zu haben,

hatte Marie Thereſe abgeſchreckt, ſie noch länger zu ſehen. So unwahrſcheinlich das Auftreten dieſer Doppelgängerin klingt, ſo fand es doch Bréal in den Akten beſtätigt (p. 199).

Ihre perſönlichen Kämpfe und Leiden kommen weder für das Drama in Betracht noch erwecken ſie an ſich viel Intereſſe. Ich beſchränke mich daher darauf, ganz knapp die Hauptpunkte herauszuheben.

Ihr erſtes Ziel nach ihrer résurrection war die Ungültigkeitserklärung ihrer Ehe. Die zahlreichen Prozeſſe, die ſie zu dieſem Zwecke führen mußte, führten ſie wiederholt in die Provinz zurück. Obwohl die Schreckensherrſchaft hereingebrochen war, wagte ſie es, offen als Prinzeſſin von Bourbon aufzutreten. Einmal mußte ſie eine längere Zuflucht auf einem einſamen Schloſſe bei Orleans ſuchen, wo Jacquet en philosophe lebte (p. 238). Indeſſen im ganzen ließ man ſie unangefochten. Eine Verfügung des Miniſters vom Juli 1793 heißt das Verfahren des conseil général gut, de ne faire éprouver à la citoyenne Bourbon que les effet d'une surveillance douce et paternelle: man nahm ſie offenbar nicht recht ernſt. Nachdem ſie jahrelang bei königlichen und republikaniſchen Gerichten vergebens gegen die Advokatenkniffe ihres Gatten gekämpft hatte, führte endlich die Verfügung eines représentant du peuple in Dôle, de rendre bonne justice à la citoyenne Bourbon, ihre Scheidung herbei.

Dagegen gelang es ihr nicht, ihre Anerkennung bei ihrer Familie zu erreichen und ihrem Bruder näher zu treten. Obwohl der König ſie offiziell als Prinzeſſin bezeichnet hatte, obwohl Monsieur ſich für ſie verwandte, wollte er in ihr nur die Gräfin von Mont-Cair-Zain ſehen und beantwortete ihre flehenden Briefe mit ſchneidender Kälte oder gar nicht.

Ebenſo erfolglos waren ihre unermüdlichen Bemühungen, ihre Anſprüche auf das Vermögen der Conti durchzuſetzen und die vom König ihr angewieſene Penſion zu erhalten; nur ein ſehr geringer Teil der letzteren wurde ihr ſchließlich bewilligt. Da ſie auch ihre Rente nur unregelmäßig und zeitweiſe in

Assignaten erhielt, so geriet sie oft in bittere Not und mußte kümmerlich als écrivain public oder durch Unterricht ihr Leben fristen. Eine müde, entsagende Stimmung klingt ergreifend aus den Schlußworten:

Je termine ces mémoires en l'année 1798, le premier jour du printemps, pour parler le langage vulgaire; car il n'y a pas de printemps pour les malheureux. Je les termine... non dans un accès de misanthropie extraordinaire, mais dans la disposition habituelle d'une âme accablée, qui n'a presque vu encore pour ce qui la touche personnellement, que le triomphe du crime et l'abus de la force opprimant la foiblesse... Dieu puissant, si telle est ta volonté, si c'est ici mon testament, si le moment est venu où le coup fatal doit être frappé, la victime est prête et résignée: puisse-t-elle seulement n'être pas torturée par une trop longue agonie!

Sie erlebte noch die Restauration der Bourbonen; ihr brachte sie keine Änderung ihres Loses. Sie starb am 29. März 1825 in großer Dürftigkeit[1]).

4. Anhang: Stephanie und Madame Guachet.

Nicht übergehen möchte ich hier die Mitteilungen Varnhagens von Ense (Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften I 1837 S. 444—455, zuletzt 1875 in den Ausgewählten Werken XVIII) über eine Mad. Guachet, die in Deutschland als die Prinzessin auftrat, da man die Geschichte noch immer — auch im letzten Jahre wieder[2]) — bei Besprechung von Goethes Drama heranzuziehen pflegt. Wie weit haben sie Anspruch auf Glaubwürdigkeit?

V. berichtet nach Rahels Erinnerungen, daß jene Guachet während der Revolution mit andern Emigranten nach Berlin gekommen sei und durch ihre mannigfachen Talente und Kenntnisse, sowie ihre fast männliche Stärke und Gewandtheit im Fechten und Reiten in der dortigen Gesellschaft eine gewisse Aufmerksamkeit erregt habe. Der Rahel, die ihr Vertrauen

[1]) Vergl. über ihr späteres Leben Bréal S. 122—126.

[2]) Z. B. P. Schlenther im Beiblatt des Berliner Tageblattes vom 4. Juni 1911.

gewonnen hatte, erzählte sie ihre Lebensgeschichte: es war im Wesentlichen die der Stephanie, auch der Unterricht Rousseaus fehlte nicht. In Rahel überwog der Zweifel an der Wahrheit dieser Bekenntnisse. Bald verließ die Guachet Berlin wieder, angeblich um nach Rußland zu gehen; in den Jahren 1800 und 1801 weilte sie in Mecklenburg und Holstein. Unter dem Konsulate Bonapartes kehrte sie nach Paris zurück, um ihre Ansprüche geltend zu machen; dort verkehrte sie viel mit den Schlegels. Von Friedrich hörte Varnhagen: „sie habe ihm unter anderem erzählt, daß sie auf ihren früheren Irrfahrten auch nach Weimar gekommen sei und dort ihre Kenntnis der technischen Chemie zum Behuf eines bedeutenden Unternehmens habe anwenden wollen, das aber ohne Genehmigung und Unterstützung des Herzogs nicht zustande kommen konnte. Dessen Günstling und Ratgeber habe jedoch die Sache für eine Schwindelei gehalten, das Gesuch sei abgewiesen und ihr selbst der längere Aufenthalt in W. nicht gestattet worden. Goethe ahndete nicht, daß er die Person, welche als Eugenie sein Inneres mit ihren Schicksalen erfüllen und befruchten sollte, aus seiner Nähe verstieß... Als ihm dieser Umstand lange nachher zufällig eröffnet wurde, schien er von dem unerwarteten Zusammenhange tief ergriffen, sagte aber kein Wort, sondern ging erst schweigend mehrmals im Zimmer auf und nieder, bis er mit einer Art gewaltsamen Entschlusses plötzlich einen anderen Gegenstand zu besprechen anfing." — Da die Guachet aus Frankreich ausgewiesen wurde, ging sie zunächst nach Mainz, später nach Rußland, wo sie verschollen ist.

Varnhagens Angaben werden zum Teil von Helmina von Chézy bestätigt (Unvergessenes, Denkwürdigkeiten aus dem Leben I 1858 S. 304). „Weißt Du, wer eben hier war? — Eugenie!" sagte bei einem Besuche 1804 Dorothea Schlegel zu ihr. „Es war die Prinzessin Luise von Bourbon-Conti, welche Schlegels genau kannten. Sie hatte unweit von Weimar mit dem Scheingatten unter dessen Namen auf einem kleinen Landgut gewohnt. Man sah sie nur zu Pferde, ganz in Amazonentracht oder mit

der Flinte in der Hand.“ Die Chézy hat ihre Spur nur bis Mainz verfolgen können.

So wenig nach diesen Zeugnissen die Tatsache, daß eine Mad. Guachet sich für die Prinzessin ausgegeben hat, bezweifelt werden darf, ebenso zweifellos ist, daß sie mit ihr nicht identisch sein kann. Während der 90er Jahre, wo jene in Deutschland gelebt hat, können wir das Leben der Prinzessin in Frankreich genau verfolgen [1]). In die Angabe der Chézy über ihr Zusammenleben mit ihrem Scheingatten auf dem Lande scheint sich eine Reminiszenz an das Drama zu mischen. Es wäre möglich, daß in der Guachet jene von Bréal (oben S. 33) urkundlich nachgewiesene Doppelgängerin steckt, die bei ihren Besuchen im Temple ihren Weg kreuzte. Wie Stephanie in ihrem Zorn diese une folle, une prostituée nennt (II, 303), so „kannte Fr. Schlegel die Guachet als leichtsinnige Frau, die sehr in das Wesen einer Abenteurerin verfallen war“ (S. 452).

Ob diese Abenteurerin auf ihren Irrfahrten wirklich auch nach Weimar verschlagen ist, — es könnte nur vor 1800 geschehen sein — interessiert uns nicht weiter. Anders stehen wir zu dem Teil von Varnhagens Bericht, der sich auf Goethe bezieht. Wer könnte ohne Bewegung lesen, wie die Erzählung von dem Schicksal, das mit seiner Heldin in seiner unmittelbaren Nähe so launisch gespielt haben sollte, ihn ergriff. Daß es sich um eine Pseudo-Eugenie handelte, kommt dabei nicht in Betracht: Goethe konnte in jenem Augenblick ebensowenig wie sein Besucher zwischen Legende und Geschichte unterscheiden. Und ich glaube, wir haben keinen Grund an der Wahrheit jener Unterredung zu zweifeln. Die Szene stellt sich, im Gegensatz zu der übrigen Erzählung, in sehr bestimmten Zügen dar. Hier scheint — soweit Varnhagens „undulistische“ Manier einen Schluß gestattet — Fr. Schlegel selbst zu sprechen und Selbsterlebtes zu berichten. Das Gespräch könnte am 5. oder 6. Mai 1808 stattgefunden haben, wo er Goethe (nach dessen Tagebuch III 383) in Weimar besuchte.

[1]) Vergl. Bréal S. 169.

III. Die Entstehung des Dramas.

1. Die Entstehung des Ersten Teiles.

Goethe nahm an dem Abend des 18. November 1799, wo ihm Schiller die Memoiren gezeigt hatte, den ersten Band mit nach Hause; die Lektüre fesselte ihn so, daß er noch im Laufe des folgenden Tages sich den zweiten erbat, den Schiller ihm auch sofort sandte. Wir können ihm das Interesse nachfühlen, das jenes Buch in ihm erregen mußte. Was ihn lange und tief innerlich beschäftigt hatte, wurde dadurch aufs neue in ihm wach. In dem Rahmen eines Einzelschicksals zog hier der ganze Gang der großen Bewegung noch einmal an ihm vorüber, von den letzten Zeiten des ancien régime bis zum Direktorium. Das Schicksal der Heldin selbst enthielt nicht bloß eine erschütternde dramatische Peripetie, sondern zeigte gewissermaßen an einem symbolischen Fall ebenso die verhängnisvolle Macht der Verhältnisse und Begebenheiten der Zeit wie die auch im tiefsten Leiden sich bewährende Fähigkeit der Selbstbehauptung der Persönlichkeit. Die Mängel der Selbstbiographie, die in ihrer Beurteilung bei anderen überwogen, traten für ihn zurück. Er war von je ein produktiver Leser, der in ein Buch, das sein persönliches Interesse erregte, ein Stück der eigenen Persönlichkeit hineinlegte. Das Flüchtige und Verworrene in der Behandlung der politischen Ereignisse ergänzte und klärte sich ihm bei der Lektüre durch die eigene Erinnerung, und das Unreife, Kleinliche und Eitle im Wesen der Heldin verschwand vor seiner idealisierenden Phantasie.

Und gerade in jenen Tagen mochten Goethes Gedanken wieder mehr als sonst bei dem großen politischen Drama in Frankreich weilen, das sich jetzt seinem Abschluß zu nähern schien. Eben jetzt hatte ja das Direktorium seine Rolle ausgespielt, durch den Staatsstreich vom 18. Brumaire (9. November) war das Triumvirat Bonaparte, Sieyès, Ducos an die Spitze des Staates getreten, die Konsularregierung schien wieder eine feste Leitung und geordnete Zustände zu versprechen.

Rasch erwuchs unter solchen Eindrücken noch in Jena der Entschluß, die Geschichte der Prinzessin[1]) zu einem Drama zu gestalten. „In dem Plane bereitete ich mir ein Gefäß, worin ich alles, was ich so manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte", so bemerkt Goethe selbst 1823 in dem Rückblick auf das Entstehungsjahr des Dramas (Tag- und Jahreshefte 1799). „Mit geziemendem Ernste" — er dachte dabei an die beiden früher von ihm veröffentlichten Revolutionsdramen, den Großkophta und den Bürgergeneral, in denen man diesen Ernst vermißt hatte.

Schon am 6. und 7. Dezember, unmittelbar vor seiner Rückkehr nach Weimar, notiert er in seinem Tagebuch: „Die Natürliche Tochter". Auf die Wahl des Titels wirkte wohl der Gedanke an Diderots bekanntes Schauspiel „Der Natürliche Sohn" ein. Den Eintrag am 8., dem Tage der Abreise selbst: „Plan der Natürlichen Tochter" durchstrich er wieder, wohl weil er die Arbeit zu früh abbrechen mußte. In Weimar muß dann dieser Plan, während gleichzeitig in Frankreich die neue Ordnung immer festere Formen annahm, bald abgeschlossen sein. Wir haben keinen Grund zu zweifeln, daß das älteste uns erhaltene Szenar und wohl auch die dazu gehörigen Szenenskizzen auf diese Zeit zurückgehen und daß auf diese Aufzeichnungen die Äußerung in den Tag- und Jahresheften zu 1801 sich bezieht: das „ganz ausgeführte Schema des Dramas lag schon seit einigen Jahren[2]) unter meinen Papieren". In diesem ältesten Entwurf hat Goethe den ganzen Stoff zu einem einzigen großen fünfaktigen Drama zusammengefaßt. Die Heldin heißt hier noch wie in der Quelle Stephanie; auch die Bezeichnung „Parlamentsrat" statt des späteren „Gerichtsrat" erinnert noch an das französische Kostüm.

[1]) Durch eine sehr gezwungene Deutung sucht Morris, Goethe-Studien II² 223 auch die 13. Weissagung des Bakis darauf zu beziehen.

[2]) Natürlich ist die Zurückdatierung nicht genau. — Auch zu Falk (s. unten S. 57 Anm.) spricht er von „dem Entwurf des Ganzen unter seinen Papieren".

(1800).

Im nächsten Jahre hören wir von der Arbeit an dem neuen Drama nur wenig. Am 2. Januar hatte er an Jacobi geschrieben: „Von poetischen Ideen und Plänen liegt manches vor mir, es kommt auf gut Glück an, ob und wie bald etwas davon zur Ausführung gedeiht". Den Vorrang behauptete der Faust, daneben beschäftigte ihn besonders die Arbeit an der Farbenlehre, die Übersetzung von Voltaires Tankred, Paläophron und Neoterpe. Doch bezeugt die Notiz des Tagebuchs zum 29. Juni: „Abends mit Schiller über die Natürliche Tochter", daß er das Drama noch immer im Auge behielt. Gerade in jenen Tagen überdachte Schiller den Plan zu seiner Jungfrau von Orleans; am 1. Juli vermerkte er in seinem Kalender, daß er sich zu seiner Ausführung entschlossen habe; noch am 3. und 8. unterhielt er sich mit Goethe darüber (nach G.s Tagebuch). So dürfen wir wohl annehmen, daß das in einigen Beziehungen mit dem eigenen sich berührende Stück des Freundes Goethe veranlaßt habe, ihm seinen Plan mitzuteilen. Später scheint er (vgl. unten S. 46) nicht wieder mit ihm davon gesprochen zu haben[1]).

„Als er zu Ende des Jahres in Jena den Tankred bearbeitete, ließen seine dortigen Freunde den Vorwurf laut werden, daß er sich mit französischen Stücken so emsig beschäftige und nichts Eigenes vornähme. Er rief sich daher die Natürliche Tochter vor die Seele" (Tag- und Jahreshefte 1801 Rückblick auf 1800).

(1801).

Indessen die schwere Erkrankung im folgenden Januar ließ den Gedanken nicht zur Ausführung kommen. Und doch hat Manches von dem, was er in jener trüben Zeit innerlich erlebte, im Drama seinen Widerhall gefunden. Mit banger Sorge

[1]) Schwerlich ist Falks unklarer Bericht (S. 38 Anm.) über eine Äußerung Goethes am 25. Januar 1813 auf jene Mitteilung zu beziehen. (Gespräche II² 163.)

hatte er damals an das Los seines natürlichen Sohnes gedacht, falls er stürbe. „Er ist sehr traurig," berichtete Frau von Stein ihrem Fritz, „und soll drei Stunden geweint haben, besonders wenn er den August sieht. Der arme Junge dauert mich, er war entsetzlich betrübt." Solche Stimmungen mögen der Darstellung des Verhältnisses zwischen dem Herzog und seiner Tochter ihre warme Innigkeit gegeben haben. Ja mitunter scheint der Dichter unmittelbar auszusprechen, was er in jenen bangen Stunden empfunden hat, vor allem in der Klage Eugenies (637 fg.):

Verwaiste Väter sind beklagenswert,
Allein verwaiste Kinder sind es mehr;
Und ich, die Ärmste, stünde ganz allein
Auf dieser weiten, fremden, wilden Welt,
Müßt' ich von dir, dem Einzigen, mich trennen.

Aber unmittelbar zur Neubelebung des Dramas haben jene schmerzlichen Erlebnisse nicht geführt. Als in dem Genesenden die Schaffenslust und die Schaffenskraft wieder sich regten, griff er zum Faust.

Es folgte im Sommer die lange Reise nach Göttingen und Pyrmont. Von einer Beschäftigung mit der Natürlichen Tochter hören wir erst wieder im Oktober, und jetzt kommt die Arbeit in raschen Fluß. Wie weit die Ausführung in der Zwischenzeit im Stillen schon gediehen war, können wir nicht wissen. Jedenfalls aber ist anzunehmen, daß er damals bereits zu einer Teilung des ganzen Plans in drei Tragödien sich entschlossen hatte, denn die Eintragungen des Tagebuchs zeigen von jetzt an in regelmäßiger Folge die Vollendung der einzelnen Akte des ersten Stückes. Wie Schiller beim Wallenstein, war Goethe hier durch die während der Arbeit immer mehr aufquellende Fülle des Stoffs zu diesem Ausweg gedrängt worden. Ja es ist wohl kaum zweifelhaft, daß das Vorbild jenes Dramas ihn wesentlich zu dem Gedanken einer großen historischen Trilogie ermutigte.

Das erste Stück sollte die Geschichte der Heldin bis zu ihrer Entführung und Verheiratung, das zweite ihre Ehe

und den Beginn der Revolution, das dritte ihr Auftreten in dem politischen Kampfe behandeln. Für das erste Stück zerlegte er die beiden ersten Akte des alten Gesamtplans[1]) in je zwei Akte und schob dazwischen einen neuen Akt (3) ein, den er entweder aus den Schlußszenen des früheren ersten bildete oder, was wohl wahrscheinlicher ist, erst jetzt entwarf: gerade dieser Akt ist nämlich ganz unabhängig von seiner Quelle geschaffen und hemmt etwas die dramatische Handlung, gerade in ihm scheinen Empfindungen und Gedanken des Dichters aus der Zeit der Krankheit lyrisch auszuklingen.

Wie er sich die Gliederung der beiden folgenden Stücke im Einzelnen dachte, wissen wir nicht. Der Plan der Trilogie war wohl, wie er an Zelter am 8. August 1804 schrieb, „intendiert", aber noch nicht schematisiert. Er begnügte sich offenbar zunächst damit, die Grenzen der drei Stücke festzusetzen, verschob aber die Durch- und Umarbeitung des alten Schemas bis zur Vollendung des ersten. Vor allem die Ausführung des zweiten Stückes stellte eine ganz neue, ebenso lockende als schwierige Aufgabe. Die im Wesentlichen äußerlichen Kämpfe, Leiden und Entbehrungen der Heldin während ihrer Ehe mit dem ordinären Gatten, die in der Quelle mit ermüdender Breite berichtet waren, hatte er im Schema in einen durch die politischen Gegensätze hervorgerufenen Konflikt verwandelt, den er in fünf Szenen des 3. Aktes zusammendrängen wollte. Jetzt hätte er vermutlich den Zwiespalt zwischen der leise erwachenden Liebe und der durch den Ehrgeiz und die politische Richtung des Gatten unaufhaltsam hereinbrechenden Entfremdung zu einem längeren schweren Seelenkampf ausgestalten müssen.

Fast möchte man meinen, daß durch die neue Gliederung des Ganzen, die die lastende Überfülle des Stoffes zerteilte und dem Dichter als nächste in sich abgeschlossene Aufgabe ein einfaches, im ganzen unpolitisches, nur wenig über den Rahmen

[1]) Vergl. hierzu Abschnitt XII, 1.

des Familiendramas hinausgehendes Stück stellte, die Lust und Frische zur Arbeit wesentlich gefördert wurde. Von nun an geht sie, wenn auch langsam und mit manchen Unterbrechungen, doch im ganzen ungehemmt vonstatten.

Nach dem Tagebuch beschäftigte ihn die Ausarbeitung am 20.—22., 31. Oktober, 1., 3., 30. November, 1., 2. Dezember, und endlich kann er eintragen: „Zum Schluß des Jahrs Natürliche Tochter 1. Akt[1])." Was er über die Art seines Arbeitens in den Tag- und Jahresheften zu 1802 sagt, das gilt wohl auch schon von dieser Zeit: „Da mir das Ganze vollkommen gegenwärtig war, so arbeitete ich am Einzelnen, wo ich ging und stand, daher denn auch die große Ausführlichkeit zu erklären ist, indem ich mich auf den jedesmaligen einzelnen Punkt konzentrierte, der unmittelbar in die Anschauung treten sollte."

(1802).

Im neuen Jahre beschäftigte ihn die Natürliche Tochter fast ohne Unterbrechung während der ganzen ersten Hälfte des Januar. Vollends, als er am 17. Januar in das Schloß zu Jena übergesiedelt war, fühlte er wieder „in Knebels alter Stube", der er „soviel produktive Momente, wie keinem Raum auf dieser Erde verdankte", das Glück des Schaffens (an Schiller 19. Januar). „In meinen Arbeiten und Geschäften geht alles gut vonstatten", kann er am 22. seiner Christiane melden und am 25. bereits Cotta schreiben, daß er „nichts so sehr wünschte, als ihm bald etwas Bedeutendes zum Verlag anbieten zu können". Zwar traten im Februar Stockungen ein, trotzdem kann er am 17. Februar in sein Tagebuch eintragen: „Früh Natürliche Tochter zweiter Aufzug". Bald aber entlockte ihm der Eintritt „einer lustigen und geselligen Epoche" gegen Schiller (9. März) die Klage, daß „die produktiven Momente sich immer seltener machten". Doch belebte die Lektüre der im vorigen Jahre erschienenen Mémoires historiques et politiques du

[1]) Vergl. Tag- und Jahreshefte: „Ende Dezember sind' ich bemerkt, daß der 1. Akt der Natürlichen Tochter vollendet worden."

règne de Louis XVI. depuis son mariage jusqu'à sa mort von J. L. Soulavie (Paris An X 6 vol.), die ihm Karl August zugesandt hatte, sein Interesse für den Stoff seines Dramas[1]); mit fast leidenschaftlicher Teilnahme lebte er noch einmal die Zeitverhältnisse mit. „Es ist ein Werk, das einen nicht losläßt," schreibt er an Schiller. „Im ganzen ist es der ungeheure Anblick von Bächen und Strömen, die sich, nach Naturnotwendigkeit, von vielen Höhen und aus vielen Tälern gegeneinander stürzen und endlich das Übersteigen eines großen Flusses und eine Überschwemmung veranlassen, in der zu Grunde

[1]) Einen unmittelbaren Einfluß darauf hat es indessen kaum gehabt und konnte es auch füglich nicht haben, da Goethe die politischen Verhältnisse hier ja nur ganz allgemein behandelt. Eher konnte es für die Fortsetzung von Bedeutung werden. Des Verfassers Tableau analytique et méthodique des Ganges der Revolution vom 14. Juli 1789 bis zum Konsultat (VI, 359 fg.) kam Goethes eigner Neigung zum Schematisieren entgegen. Auch das Tableau du mécanisme de l'ancien gouvernement tel que le roi le reçut de ses ancêtres (VI 327—355) hat sicher in ihm einen starken Widerhall gefunden. Der Preis der alten ständischen Gliederung berührte sich aufs engste mit Goethes eigenen politischen Anschauungen. Freilich darf man dabei nicht übersehen, daß Soulavie sich jene Gliederung nicht als einen organischen Aufbau, sondern als eine klug gefügte, ganz mechanisch bis ins Kleinste durchgeführte échelle hiérarchique vorstellte. Und hier glaube ich die Wirkung jener Lektüre auch noch im Einzelnen nachweisen zu können. Zu Eugenies Worten (2826 fg.):

Die zum großen Leben
Gefugten Elemente wollen sich
Nicht wechselseitig mehr mit Liebeskraft
Zu stets erneuter Einigkeit umfangen.
...Wo blieb des Ahnherrn
Gewalt'ger Geist, der sie zu einem Zweck
Vereinigte, die feindlich kämpfenden,
Der diesem großen Volk als Führer sich,
Als König und als Vater dargestellt?

vergleiche man VI, 331 Pour éviter les quatre abus du gouvernement, c'est à dire la puissance absolue sacerdotale, le servage sous les grands, la soumission au pouvoir purement militaire d'un seul, et les fureurs de la démocratie exclusive, la France avait amélioré son existence interne et politique, en se gouvernant, sous la maison Bourbon, par amalgame:

geht, wer sie vorgesehen hat so gut, als der sie nicht ahndete. Man sieht in dieser ungeheuern Empirie nichts als Natur und nichts von dem, was wir Philosophen so gern Freiheit nennen möchten." Und an Karl August am 12. März: „Dieses Werk hat mich so angezogen, daß ich einige Tage fast nichts anderes habe denken können."

Allmählich kam auch die Arbeit an seinem Drama wieder in Fluß. Am 4. Mai an Christiane: „Ich habe diese Tage nicht geschrieben, weil ich sehr fleißig bin und mir, was ich vornehme, recht gut vonstatten geht .... Soviel kann ich dir melden, daß der zweite Aufzug fertig ist, und, wenn ich noch acht Tage Zeit habe, so kann wohl der dritte sich dazu gesellen." Auch in der nächsten Woche hielt diese produktive Stimmung an. Er „ist guten Humors, weil er verhältnismäßig viel getan hat; könnte er noch vierzehn Tage hier bleiben, so wäre das Stück fertig" (an Christiane 11. Mai).

Aber die Rückkehr nach Weimar am 15., seine Tätigkeit für die Eröffnung des neuen Theaters in Lauchstädt, der längere Aufenthalt dort und in Halle, lenkten ihn von dem Drama ab. Als er endlich im August wieder eine längere Muße in Jena fand, wurde alsbald „an Eugenien gedacht" (Tagebuch zum 6.). Hier zuerst taucht dieser Name der Heldin auf, mit dem Goethe später auch das ganze Stück zu bezeichnen liebte, es dadurch auch äußerlich den anderen Frauentragödien, der Iphigenie und der Nausikaa, anreihend. Der Name ist natürlich ein sprechender: als eine Edelgeborene sollte die Heldin damit trotz ihrer illegitimen Abkunft hingestellt werden [2]).

c'est au grand Henri à qui la France doit l'invention de ce mode. Il tâtonna long-temps avant d'en faire le rémède des maux de la Ligue. La France a dû depuis sa force et sa splendeur, à la conjonction sociale des quatre intérêts, du roi, de la noblesse, du clergé et du peuple. Damit ergibt sich zugleich eine schöne Bestätigung der Konjektur Redlichs in der W. A. „des Ahnherrn" für „den Ahnherrn" und ihrer wohlerwogenen Begründung S. 441.

[2]) Höchstens den zufälligen äußeren Anstoß zur Wahl des Namens mag das Rührstück von Beaumarchais Eugénie (1767, nach der Histoire des amours du comte de Belflor in Lesages Diable boiteux) geboten haben, das schon 1768 von L. F. Schwan, 1770 von Pfeffel (Theatr. Belustigungen Bd. 4) übersetzt und vielfach aufgeführt war, auch noch 1807 und 1809 in Weimar gegeben wurde.

Leider ließ sich damals kaum eine Spur von Produktion bei ihm spüren, wie er Schiller am 10. klagte, und auch noch am 17. war ihm „die Muse nicht günstig" gewesen (an denselben). In Weimar beschäftigte ihn namentlich die Bearbeitung der Einzelausgabe des Cellini und die Kunstausstellung. Erst am 15. November verzeichnet das Tagebuch wieder „Eugenie", am 27.: „Natürliche Tochter, sowie auch alle vorhergehende Tage", und endlich

(1803)

am 2. Januar die Beendigung des vierten Aktes. Aber noch fast drei Monate sollten vergehen, ehe das Drama abgeschlossen wurde. Noch nie war ein Werk unter so drückenden Stimmungen seiner Vollendung entgegengereift, wie dieses. Oft mag Goethe damals aus „der Gegenwart, der stockenden" sich zu seiner Dichtung geflüchtet haben.

Neben einer körperlichen „Indisposition" lasteten auf ihm die unerquicklichen Weimarer Verhältnisse, die Angriffe Kotzebues, für den ein großer Teil der Gesellschaft eintrat, der Einfluß der Jagemann, die Mißstimmung gegen ihn bei Hofe, wo indessen Karl August unerschütterlich zu ihm hielt. Das ganze Vierteljahr brachte er in einer völligen „Stubenexistenz", fast ganz abgeschlossen gegen die Außenwelt, zu; am meisten verkehrte noch Schiller mit ihm. Doch auch dieser klagte gegen W. von Humboldt, „daß Goethe sein Hinschlendern so überhand nehmen lasse und, weil er abwechselnd alles treibe, sich auf nichts energisch konzentriere". „Er ist jetzt ordentlich zu einem Mönch geworden und lebt in einer Beschaulichkeit, die zwar keine abgezogene ist, aber doch nicht nach außen produktiv wirkt. Seit einem Vierteljahr hat er, ohne krank zu sein, das Haus, ja

nicht einmal die Stube verlassen[1])". Ja Schiller hätte am liebsten damals Weimar verlassen, um der „unseligen Stockung zu entgehen". Er ahnte nicht, daß Goethe ganz im Stillen „in den Stunden, in welchen etwas Produktionsähnliches sich zeigte", (G. an Humboldt 27. Januar) neben den Anhängen zum Cellini ein neues Drama vollendete, denn auch ihm hatte der Freund von der Ausführung des Werkes, dessen Plan er ihm vor mehr als zwei Jahren mitgeteilt hatte, ein Geheimnis gemacht[2]).

Endlich Mitte März war das Drama fertig. „Die Proben und das Arrangement machte ihm noch vierzehn Tage viel zu schaffen." Am 1. April fand die Hauptprobe statt, am 2. die Aufführung[3]). Nach einer Mitteilung Böttigers (Gespr. I² 345) „traute Goethe diesem Versuch [der Lösung einer noch nie gelösten künstlerischen Aufgabe] so wenig, daß er in die erste Vorstellung gar nicht einmal kommen mochte". Auf dem Theaterzettel war das Stück als „Erster Teil" bezeichnet. Daß Goethe

[1]) Vgl. Vulpius an Nik. Meyer 12. März 1803 (G. Jb. II, 417): „Daß der Geh. Rat wirklich, wenn auch nicht äußerlich, krank war, ist gewiß. Jetzt ist er schon in 9 Wochen nicht vor die Haustür gekommen." Als G. Ende Februar einmal „in den Garten an die Luft kam, war er umgesunken". Vgl. auch Ch. von Schiller an Fritz von Stein bei Urlichs, Ch. von Sch. und ihre Freunde I, 474 und in den Br. von G. und dessen Mutter an Fr. von St. 158.

[2]) Ch. von Schiller in dem eben zitierten Briefe an Fritz von Stein vom 31. März: „Auch Sch. hat es nicht gewußt, daß G., der sich beinahe drei Monate ganz verschlossen hatte und auch nicht an den Hof ging, mit einer solchen Arbeit beschäftigt war." Ebenso Sch. an Humboldt 18. August und Goethe selbst in den Tag- und Jahresheften zu 1801: „Durch einen auf Erfahrung gestützten Aberglauben, daß ich ein Unternehmen nicht aussprechen dürfe, wenn es gelingen solle, verschwieg ich selbst Schillern diese Arbeit und erschien ihm daher als unteilnehmend, glauben- und tatlos." Über den damit in Widerspruch stehenden Bericht Falks vgl. S. 56 fg.

[3]) An die Eybenberg 4. April, Tagebuch zum 31. März, 1., 2. April.

eine Trilogie plane, wurde rasch in weiteren Kreisen bekannt[1]).

In Jena, wohin er am 17. April ging, begann er dann sogleich das Werk für den Druck durchzugehen. Er studierte zu diesem Zwecke die 1802 erschienene „Zeitmessung" von Voß. Dessen Gattin erzählt: „Voß erfüllte gern seine Bitte, es in einer bestimmten Stunde zu lesen; vorzüglich wollte er seine Ansichten über den Versbau benutzen. Als er das erstemal zu diesem Zwecke kam, sagte er: diesmal dürfen Sie nicht bei uns sein, bei der nächsten Vorlesung werde ich Sie aber selbst bitten, Sitz und Stimme zu haben. Dazu war der Reineke Fuchs bestimmt. Zu dieser Vorlesung kam es nie, für Voß ein Beweis, daß die erste Goethe nicht befriedigt. Es war Voß sehr recht, daß Goethe von ihm kein Urteil über dieses Stück begehrte[2])."

Die Natürliche Tochter erschien im Herbst als „Taschenbuch auf das Jahr 1804", nur als „Trauerspiel" bezeichnet; kein Zusatz wies darauf hin, daß es als Glied eines größeren Ganzen gedacht sei.

2. Die Wirkung auf die Zeitgenossen.

Die Aufnahme seines Dramas konnte den Dichter kaum zur Fortsetzung ermutigen.

Nur wenige aus dem Kreise der Freunde erkannten die Größe des neuen Werkes an. Der Herzog sandte ihm gleich am Tage nach der ersten Aufführung einen etwas burschikosen Glückwunsch: „Erlaube, lieber Alter, daß ich mich nach dem Befinden deiner Wöchnerin erkundige, die uns gestern ein so schönes Kind gebar. Du sollst für diese Kraft deiner Lenden

[1]) Schon am 12. April berichtet es Karoline Herder an Knebel (Nachlaß II, 346); vgl. auch die Zeitungsnotizen bei Braun, Goethe im Urteil s. Zeitgen. III, 27, 73, 78; „der Freimütige" spricht am 22. Juli von „15 Akten, die das Ganze füllen werde" (Braun 45).

[2]) Tagebuch zum 19.—21. April; Gespräche I² 332, vgl. V² 53 Nr. 697a Schiller an Goethe 20. Mai.

gelobt und gepriesen sein." — „Goethe hat kürzlich ein sehr vortreffliches Stück von einer hohen rührenden Gattung auf die Bühne gebracht", schrieb Schiller am 22. April an Iffland und am 18. August an Humboldt: „Goethes Natürliche Tochter wird Sie sehr erfreuen. Des Theatralischen hat er sich zwar darin noch nicht bemächtigt, es ist zuviel Rede und zu wenig Tat, aber die hohe Symbolik, mit der er den Stoff behandelt hat, so daß alles Stoffartige vertilgt und alles nur Glied eines ideellen Ganzen ist, diese ist wirklich bewundernswert. Es ist ganz Kunst und ergreift dabei die innerste Natur durch die Kraft der Wahrheit." Und seiner Gattin konnte Goethe (am 5. April) danken für „ein Blatt[1]), das ihm einen schönen Lohn für seine stillen treuen Arbeiten darbot". Auch der getreue Zelter mühte sich in merkwürdig geschraubten Wendungen, dem Gehalt der Dichtung gerecht zu werden. „Das Stück möchte ich, außer dem poetischen Wert, eine diplomatische Deduktion von Notwendigkeit und Schicksal nennen. Es ist ein eigentliches Kunstwerk, ein wahres Konzert, worin sich die Personen, oder Stimmen, wie Himmelskörper durcheinander bewegen." (Goethe-Zelter S. 92.) Die höchste Bewunderung des Dramas aber sprach Fichte aus in einem „sehr schönen und liebenswürdigen Brief" an Schiller[2]), den dieser Goethe zusandte. „So sehr ich Iphigenie, Tasso und

[1]) Schwerlich sind es, wie Gräf, Goethe über seine Dichtungen V, 527 annimmt, die bei Urlichs, Charlotte von Schiller und ihre Freunde I, 147 fg. abgedruckten „Bemerkungen über Eugenia von Goethe," wenngleich sie inhaltlich verwandt sein werden. Diese Bemerkungen sind offenbar aus späterer ruhiger Betrachtung niedergeschrieben, und die Verteidigung der V. 644, 645 gegen „Gelehrte, denen die Griechen befreundet sind", scheint auf die Kritik der Allg. Litt. Zeitg. vom 2. und 3. Januar 1804 zu gehen (abgedruckt bei Braun, Goethe im Urteil usw. III, 75).

[2]) Nach dem Konzept abgedruckt in Fichtes und Schillers Briefwechsel her. v. J. H. Fichte, Berlin 1847, S. 70 fg., nach der vielfach veränderten Reinschrift vom 18. August 1803 im G. Jahrb. XV, 44 fg.

aus einem anderen Fache Hermann und Dorothea verehrt und geliebt und kaum etwas Höheres für möglich gehalten habe, so ziehe ich doch dieses Werk allen seinen übrigen vor und halte es für das dermalig höchste Meisterstück des Meisters. Klar wie das Licht und ebenso unergründlich, in jedem seiner Teile lebendig sich zusammenziehend zur absoluten Einheit, zugleich zerfließend in die Unendlichkeit, wie jenes[1]). Dieser streng organische Zusammenhang macht es mir ganz unmöglich, irgend einen Teil davon wegzudenken oder missen zu wollen."

Das Urteil im Herderschen Kreise schwankte, neigte sich aber immer mehr zu schroffster Verurteilung des Stückes. Herder selbst hatte sich, wie Goethe von anderen hörte, nach der Vorstellung aufs günstigste darüber ausgesprochen. Falk wußte 1813 zu erzählen, daß er es ihm gegenüber „die köstlichste, gereifteste und sinnigste Frucht eines tiefen, nachdenkenden Geistes genannt habe, der die ungeheuren Begebenheiten dieser Zeit still in seinem Busen getragen und zu höheren Ansichten entwickelt hätte". „Im Ganzen aber", habe er hinzugesetzt, „ist der Silberbleistift von Goethe für das heutige Publikum zu zart, die Striche, die derselbe zieht, sind zu fein, zu undeutlich, zu ätherisch. Das an arge Vergröberungen gewöhnte Auge kann sie eben deshalb zu keinem Charakterbilde zusammenfassen. Die jetzige literarische Welt, unbekümmert um richtige Zeichnung und Charakter, will durchaus mit einem reich ergiebigen Farbenquast bedient sein." Auch im Mai 1803 begann er bei seinem letzten Zusammentreffen mit Goethe im Jenaer Schloß, „mit Ruhe und Reinheit das Beste von dem Stück zu sagen". „Wie uns oft im Spiegel ein Gemälde reizender vorkommt als beim unmittelbaren Anschaun, so schien ich nun erst diese Produktion recht zu kennen und zu genießen. Diese innerlichste schöne Freude jedoch sollte mir nicht lange vergönnt sein, denn

[1]) Statt dieses Satzes hieß es im Konzept viel nüchterner und klarer: „Besonders scheint sie mir ein so streng geordnetes, in sich selber zusammenhängendes organisches Ganzes zu sein, daß ich es kaum für möglich halte, daraus etwas wegzulassen."

er endigte mit einem zwar heiter ausgesprochenen, aber höchst widerwärtigen Trumpf, wodurch das Ganze, wenigstens für den Augenblick, vor dem Verstand vernichtet ward. Der Einsichtige wird ... das schreckliche Gefühl nachempfinden, das mich ergriff; ich sah ihn an, erwiderte nichts, und die vielen Jahre unseres Zusammenseins erschreckten mich in diesem Symbol auf das fürchterlichste". Lange nach Goethes Tode verlautete, daß Herder gesagt habe: „Am Ende ist mir doch dein natürlicher Sohn lieber als deine Natürliche Tochter" [1]). Seine Gattin pries gleich nach der ersten Vorstellung, der sie ohne ihn beigewohnt hatte, in einem Brief an Knebel (12. April 1803) das Drama als „das Höchste, Schönste, was Goethe je gemacht habe, als ein Licht der Kunst, neben dem das Schillersche Irrlicht verschwinde". Wie oberflächlich ihr Lob war, zeigte sich, als der Freund nach dem Erscheinen des Werkes (12. und 17. Oktober) es einseitig stofflich auffaßte, in fast unglaublicher Weise den ethischen Standpunkt an die Stelle des ästhetischen rückte und in der Darstellung einer verdorbenen Welt die eigene Verdorbenheit des Dichters sah: „Also sind das die herrlichen Gestalten, die uns das hochheilige Genie zur Erbauung und zum Muster darstellt? Sind das die hohen Wirkungen der Kunst und des Genies, uns das Leben und die Menschheit durchaus zu vergiften und zu verekeln? O wie muß man im Herzen verdorben sein, ein solches Werk hervorzubringen!" Sie gestand (13. Oktober): „Mein Mann gibt Ihrer Ansicht und ihrem Gefühl Recht", wollte selbst erst die weitere Entwicklung der Handlung abwarten, räumte ihm aber (19. Oktober) schließlich ein: „Mein Urteil über Goethe kommt mir gerade so vor, als wenn das Lamm am Bach dem Wolf ... eine Lobrede hält. Ach, er hat eine Wolfs-Natur [2])!"

[1]) Biographische Einzelheiten (Weim. Ausg. 36, 254 fg.) — Biedermann, Gespräche² I, 697; II 164.

[2]) Knebels literarischer Nachlaß und Briefwechsel II, 345 fg., 348, 350. — Von und an Herder, ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß III, 239, 241.

Knebels seltsames Urteil wird uns begreiflicher aus dem zwiespältigen Eindruck, den das Drama selbst auf Körner machte: „Der Stoff ist zum Teil drückend und widrig, und es tut mir fast leid um die große Kraft, die G. daran verwendet. Indessen darf man dem Dichter nicht vorschreiben, und ich kann begreifen, daß er einen Trieb fühlt, sich auch an einem solchen Stoff zu versuchen. Er ist tief eingedrungen, und in der ganzen Behandlung erkennt man den Meister. Aber auf einen lauten Beifall des Publikums darf er nicht rechnen, und ich wünsche nur, daß er durch eine kalte Aufnahme nicht abgeschreckt wird, das Werk zu vollenden. Für jeden, den der Stoff überwältigt, muß dies Stück unausstehlich sein, je lebhafter er fühlt." — Dagegen sah Böttiger „das *πρῶτον ψεῦδος*" in der „neuen Ästhetik". „Diese Abstrakta hasse ich. Wahrlich auch Sophokles' Oedipus ist ein Ideal, spricht eine Gesamtheit einer Klasse von Herrschern und Unglücklichen aus. Aber dies Allgemeine, dies aus Tausenden Erlesene, wird in Theben lokalisiert, heißt Oedipus und erhält dadurch festen Boden und dramatische Individualität." Rochlitz ließ sich durch dieses Urteil nicht beirren; er „las das Stück mit großer Freude und hielt besonders den 4. und 5. Akt für wunderschön". Aber auch er fügte hinzu: „Als Theaterstück kömmt Eugenie mir vor, wie jene Venus, die man auf den hohen Berg stellete" [1]).

In der Tat fühlte sich das Publikum durch die Aufführungen der Natürlichen Tochter befremdet; es nahm das Drama kühl auf oder lehnte es ab. Die erste Vorstellung in Weimar am 2. April scheint einen Achtungserfolg gehabt zu haben. Goethe konnte an die Eybenberg berichten: „Im Ganzen nimmt sichs gut aus, im Einzelnen kann ihm hie und da nachgeholfen werden, da sichs dann wohl auf unserm Theater erhalten möchte. Ob es auf andern Theatern durchgehen wird, mag sich zeigen." Indessen schon Herders Gattin mußte zugeben, daß es nicht bloß den Beifall „des Publikums und der

[1]) Körner-Schiller II² 453. — Böttiger-Rochlitz: Goethe-Jahrbuch XVIII, 146—148.

Jenaischen Studenten" nicht fand, sondern daß man auch „in der fürstlichen Loge nicht wußte, was daraus zu machen sei". Vollends nach Böttigers Zeugnis „war die Aufnahme äußerst kalt und bedenklich vor einem aus Jena gekommenen, im Voraus enthusiasmierten Publikum", während noch 14 Tage vorher bei Schillers Braut von Messina „jedermann sich ergriffen, tragisch bewegt gefühlt hatte" [1]). — Zwar machte in Lauchstädt am 4. Juli, wie Schiller seiner Gattin und Goethe schrieb, „das Stück, besonders die letzte Hälfte, viel Effekt, doch konnte sich das Publikum in die erstaunlichen Longueurs, die seinen Gang aufhalten, nicht recht finden". Danach war es gewiß ein Wagnis, daß Goethe sich durch die Frau von Staël bestimmen ließ, ihr das Drama am 21. Dezember vorzuführen; sie meinte: „in Paris hätte man nicht den ersten Akt ausgehalten"). In ihrem Buche De l'Allemagne (II chap. 22) äußerte sie später: Une telle tragédie est véritablement faite pour être jonée dans le palais d'Odin où les morts ont coutume de continuer les occupations qu'ils avoient pendant leur vie ... là les fantômes des guerriers se battent sur le terrain des nuages.

Über die Berliner Aufführung am 12. Juli schreibt Fichte in tiefster Entrüstung an Schiller: „Das Berliner Publikum hat im Verlaufe dreier (?) Tage die Züchtigung erlitten, Goethes unsterbliches Meisterwerk förmlich auszupochen. Daß das Stück sehr langweilig ist, daß man bei ihm verteufelt aufpassen muß und daß es keine Handlung hat, darüber sind Hof und Stadt einig". Die zweite Vorstellung am 15., für die man das Drama etwas abgekürzt hatte, scheint etwas freundlicher aufgenommen zu sein. Auch von der dritten am 22. Oktober

[1]) Knebels Nachlaß II, 347; Goethe-Jahrbuch a. a. O. — Vgl. auch Henriette von Knebels Geständnis (Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester S. 170): „Es stellt schöne, tiefe, menschliche Empfindungen dar. Aber das alles auf dem Theater zu hören und zu sehen, dazu gehören stärkere oder auch schwächere Nerven als die meinigen."

[2]) Knebel-Henriette S. 191, vgl. Biedermann, Gespräche I², 339, 345. Goethe Biographische Einzelheiten (W. A. 36, 264).

meldete Zelter noch sehr zurückhaltend „das ganze Stück sowie die Rollen, alles schien diesmal besser disponiert zu sein als sonst [1])".

Unter den Rezensionen ragen zwei hervor. Die eine, von Delbrück, in der Jenaischen Literatur-Zeitung vom 1. bis 4. Oktober 1804 ward mit Goethes Wissen und Wollen [2]) veröffentlicht; „er fand nicht daran Wohlgefallen, daß er war gelobt worden, sondern daß er war gründlich verstanden worden". Der Verfasser bemüht sich, ruhig die Dichtung in ihrer Eigenart zu erfassen. Besonders eingehend zeigt er die Umgestaltung des antiken Schicksalsbegriffes zu einer modernen, auf „mannigfältigen, vielfach und künstlich verschlungenen Verhältnissen" ruhenden Tragik; er rühmt in der „Gestaltung" die „Vertilgung alles Zufälligen" und empfindet als die letzte Wirkung des Dramas eine „hohe und würdige Ruhe". — Die andere Rezension in der Neuen Leipziger Literatur-Zeitung vom 29. Februar 1804, von Schillers früherem Freunde L. F. Huber [3]), hat in ihrer überlegenen Kühle Goethen vielleicht mehr verletzt als der Spott und Hohn eines Kotzebue und Merkel; sie hat weiter gewirkt als irgendeine andere, indem sie das Stichwort für die spätere Kritik prägte. Huber stellt Goethes Stück als den letzten Punkt eines „Kreislaufs" hin, der mit dem Rührdrama der Zeit Lessings beginnt. Er „unterschreibt jedes Lob, das dem Genius gezollt worden ist, der sich hier wieder in seiner eigentümlichen Klarheit und Ruhe offenbaret hat". Aber „es stellt ihm in aller seiner Schönheit dennoch auch die Erschöpfung und Erkaltung dar". Er fühlt hier nur „die widerstrebende, unbehagliche Bewunderung, die unsere Meister, seitdem sie die Rührung

[1]) Schillers und Fichtes Briefwechsel S. 68. Dazu Euphorion 18, 432. (Der erste Brief ist vom 20. Juli, bezieht er sich auch auf die zweite Aufführung?) — Braun, Goethe im Urteil seiner Zeitgenossen III, 41, 44.

[2]) Vgl. die Stellen bei Gräf, Goethe über seine Dichtungen V, Nr. 3359, 3360, 3365, besonders die letzten (= Gespräche I² 377).

[3]) L. F. Hubers sämtliche Werke seit dem Jahre 1802 II, 235 bis 242.

zum Gespött machten, durch ihre neueren Werke in Anspruch nehmen". „Wir mögen es nicht bergen: wir empfanden mitunter die Poesie der Natürlichen Tochter ziemlich so marmorglatt und marmorkalt, wie wir uns die poetischen Säle des poetischen Herzogs oder Königs in diesem Drama dachten; es mischte sich ein geheimer Schmerz in unsere Bewunderung des zierlich edlen Prunks der Rede, welcher den unnachahmlich gehaltenen Ton des Gedichts ausmacht ... Die Wirklichkeit macht nun einmal den modernen Dichter nicht, aber sich über die Wirklichkeit erheben, indem er sich in sie findet, das muß und wird er wieder lernen".

3. Goethes späteres Verhältnis zu dem Drama.

Auch in der Folgezeit blieb das Stück „sein Liebling Eugenie" [1]). Wie leidenschaftlich er den Inhalt auch später noch mitlebte, zeigt ein Vorfall, den die Schauspielerin Wolff 1809 Abeken erzählte [2]). Sie habe „bei Goethe auf seinem Zimmer allein Leseprobe gehabt, da sie die Eugenie spielen sollte. Als sie an das Ende des vorletzten Monologs gekommen, habe ihn sein Gefühl bewältigt, mit Tränen im Auge habe er sie innezuhalten gebeten; gerade wie damals, als sie den Epilog zu Schillers Glocke bei ihm einübte, er sie faßte und mit den Worten: Ich kann, ich kann den Menschen nicht vergessen! sie unterbrach". Nur „Hermann und Dorothea" hat ihn in gleicher Weise nach der Vollendung noch so ergriffen [3]).

[1]) So nennt er es noch 1824 in den Tag- und Jahresheften im Rückblick auf das Jahr 1802. Aufgeführt wurde es unter seiner Direktion nach 1803 nur noch am 12. Oktober 1805 in Weimar, am 9. Juli 1806 in Lauchstädt und am 28. August 1807 in Leipzig. (Burkhardt, das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung S. 128.)

[2]) Goethe in meinem Leben. Erinnerungen von B. R. Abeken, hg. von A. Heuermann, Weimar 1904, S. 235. In Betracht kommt hier nur die Aufführung am 12. Oktober 1805.

[3]) Ich denke an die bekannte Erzählung der Karoline von Wolzogen (in Schillers Leben 1845, S. 271): „Mit Rührung erinnere ich

Nach der Lauchstädter Aufführung dachte er, offenbar veranlaßt durch Schillers Bemerkungen (S. 52), daran „einige Szenen zu verkürzen, welche lang scheinen müssen, selbst wenn sie vortrefflich gespielt werden" (an Zelter 28. Juli). Da aber Fichte sich gegen die Kürzungen aussprach (Zelter an Goethe 7. August), so unterblieb es.

Den Plan einer Fortsetzung des Dramas hat Goethe in den nächsten Jahren noch mehrfach erwogen, aber doch nie ernstlich in Angriff genommen. Zwar glaubte schon im Juni 1804 Vulpius dem alten Hausfreund Nik. Meyer melden zu können: „Der zweite Teil ist auch bald fertig" (Goethe Jb. II, 419), aber Goethe selbst gesteht am 30. Juli W. v. Humboldt: „Leider bin ich von dieser Arbeit abgekommen und weiß nicht, wann ich die Folge werde leisten können." Und am 8. August schreibt er an Zelter: „Leider steht es mit der Fortsetzung der Natürlichen Tochter noch im weiten Felde. Ja ich bin sogar manchmal versucht, den ersten Teil zu eigentlich theatralischen Zwecken zu zerstören und aus dem Ganzen der erst intendierten drei Teile ein einziges Stück zu machen. Freilich würden die Situationen, die nach der ersten Anlage vielleicht zu sehr ausgeführt sind, nunmehr allzu skizzenhaft erscheinen." Er wäre damit also wieder zu dem ursprünglichen Plane zurückgekehrt. Die hier dagegen ausgesprochenen Bedenken führten schließlich — wann? wissen wir nicht [1]) — zu einem Kompromiß-

mich, wie uns G., in tiefer Herzensbewegung, unter hervorquellenden Tränen, den Gesang, der das Gespräch Hermanns mit seiner Mutter enthält, gleich nach der Entstehung vorlas: So schmilzt man bei seinen eigenen Kohlen, sagte er, indem er sich die Augen trocknete."

[1]) Der Tagebucheintrag zum 2. Februar 1807 „Abends Eugenie", den Gräf, Goethe über seine Dichtungen V, 545 Nr. 3377 aufgenommen hat und Castle in der Chronik des Wiener Goethe-Vereins 24, 39 hierauf beziehen möchte, betrifft überhaupt nicht das Goethische Drama, sondern die Eugenia von Beaumarchais, die an diesem Abend in Weimar zum ersten Mal aufgeführt wurde. (Burkhardt, das Repertoire des Weimarischen Theaters S. 61.)

plan. Er gab zwar den Gedanken einer Trilogie auf, sah aber von einer Verkürzung des ersten Teiles ab und beschloß den ganzen Rest des alten Plans (also die drei noch übrigen Akte desselben) in ein einziges fünfaktiges Stück zu verwandeln, indem er Akt 3 und 5 in je 2 Akte zerlegte. Die Zeugnisse für diese letzte Redaktion haben wir in dem danach vollständig durchkorrigierten Rest des alten Szenariums und der entsprechenden neuen Numerierung der Szenenskizzen des alten 3. Aktes (= Akt 1 und 2 der Neubearbeitung); ein paar Szenen sind dabei von Goethe eigenhändig weiter ausgeführt und in den alten von Geist geschriebenen Entwurf eingefügt[1]).

Noch im Dezember 1808 „freute sich" Goethe bei einem Besuch W. von Humboldts (Gespräche II² 8), wenn er erst von den Theatergeschäften befreit sein werde „mehr arbeiten zu können, und dachte auf eine Fortsetzung der Natürlichen Tochter, zu der schon alles fertig liege". Aber als im Januar 1813 Falk ihn fragte (Gespräche II² 163), „ob man bald eine Fortsetzung erwarten dürfte, schwieg Goethe eine Weile, alsdann gab er zur Antwort: Ich wüßte in der Tat nicht, wo die äußeren Umstände zur Fortsetzung oder gar zur Vollendung derselben herkommen sollten. Ich habe es meinerseits sehr zu bereuen, auf Schillers Zureden von meinem alten Grundsatze abgegangen zu sein[2]). Dadurch daß ich die bloße Exposition

[1]) Vgl. hierzu Abschnitt XII, 1.

[2]) An dieser Stelle ist der Bericht Falks natürlich unhaltbar gegenüber den oben S. 46 angeführten Zeugnissen, nicht bloß von Schiller und dessen Gattin, sondern auch von Goethe selbst. Auf die weit zurückliegende Besprechung des Planes mit Schiller kann sich die Äußerung nicht beziehen, da sie ja Goethe an der Ausführung nicht gehindert hatte, er selbst sich auch ihrer, wie die Erzählung in den Tag- und Jahresheften zu 1801 zeigt, gar nicht mehr erinnerte. Auf den Entschluß einer Aufführung des ersten Stückes hat Schiller jedenfalls gar keinen Einfluß gehabt. Allenfalls ließe sich Falks Angabe so retten, daß man annähme, Schiller habe Goethe zu der Veröffentlichung im Druck veranlaßt. Man könnte dafür anführen, daß er die Verhandlungen mit Cotta während

dieses Gedichtes habe drucken lassen — denn für mehr kann ich das selbst nicht ansprechen, was im Publikum davon vorhanden ist — habe ich mir alle Freude an meiner Arbeit gleichsam im voraus weggenommen. Die verkehrten Urteile, die ich auf diesem Wege erfahren konnte, mußten dann auch das Ihrige dazu beitragen. Kurz, ich bin selber so völlig von dieser Arbeit zurück, daß ich damit umgehe, sogar den Entwurf des Ganzen unter meinen Papieren zu zerstören, damit nach meinem Tode kein Unberufener kommt, der es auf eine ungeschickte Art fortsetzt." Ganz ähnlich spricht er sich 1825 in den Tag- und Jahresheften zu 1803 aus: „Ich hatte den großen unverzeihlichen Fehler begangen, mit dem ersten Teil hervorzutreten, eh' das Ganze vollendet war. Ich nenne den Fehler unverzeihlich, weil er gegen meinen alten geprüften Aberglauben begangen wurde, einen Aberglauben, der sich indes wohl ganz vernünftig erklären läßt. Einen sehr tiefen Sinn hat jener Wahn, daß man, um einen Schatz wirklich zu heben und zu ergreifen, stillschweigend verfahren müsse, ... wie viel Schreckliches und Ergötzendes auch von allen Seiten erscheinen möge ... Indessen war's geschehen, und die geliebten

Goethes Abwesenheit in Jena führte, vgl. Vollmers Anmerkung zu dem Briefwechsel zw. Schiller und Cotta S. 486 fg. Aber nachdem das Stück einmal auf dem Theater erschienen war, konnte das Erscheinen im Druck nicht mehr viel ausmachen.

Seltsamerweise begegnete Goethe noch einmal derselbe Irrtum, nur in umgekehrter Weise, in dem Gespräch mit Eckermann 14. November 1823. Auch hier ging er aus von seiner Gewohnheit, über seine Arbeiten zu schweigen. „Es war ganz gegen meine Natur, über das, was ich an poetischen Plänen vorhatte, mit irgend jemand (!) zu reden, selbst nicht mit Schiller." Schon dieser Satz trifft in dieser Allgemeinheit nicht zu. Nun aber das Beispiel, auf das er sich beruft: „Als ich ihm meinen Hermann und Dorothea fertig vorlegte, war er verwundert, denn ich hatte ihm mit keiner Silbe (!) gesagt, daß ich dergleichen vorhatte." Ob hier ein Versehen Eckermanns vorliegt? Daß er den Satz drucken ließ, ist um so auffallender, als der Goethe-Schillersche Briefwechsel, der handgreiflich das Gegenteil beweist, damals, als er die Gespräche redigierte, längst gedruckt vorlag.

Szenen der Folge besuchten mich nur manchmal wie unstäte Geister, die wiederkehrend flehentlich nach Erlösung seufzen."

Sicherlich haben diese Umstände, auf die er sich hier Falk und dem Publikum gegenüber beruft, wesentlich mitgewirkt, ihm die Fortsetzung des Dramas zu verleiden, aber sie allein genügen doch nicht, seinen Verzicht darauf zu erklären. Hätte er ein unmittelbares persönliches Interesse am Stoffe gehabt, wäre wirklich in ihm der Drang zur Vollendung mächtig gewesen, er hätte trotz alledem das Stück fortgesetzt. Er hat ja auch am Faust weitergeschaffen, obwohl er ihn in seiner „ursprünglichen Gestalt" dem Freundeskreise mitgeteilt und 1790 das „Fragment" bis zur Domszene hatte drucken lassen, obwohl er ferner 1797 eingehend mit Schiller über den Plan der Fortsetzung verhandelt und ihn gebeten hatte, „seine eigenen Träume als ein wahrer Prophet zu erzählen und zu deuten", obwohl endlich 1808 „der Tragödie erster Teil" als in sich abgeschlossenes Drama erschienen war. Er hatte ebenso „gleichsam unter Schillers Augen" Hermann und Dorothea vollendet, ja diesen sogar aufgefordert, auch Körner „etwas von seinem neuen Gedichte zu sagen und ihn zu versichern, daß er sich freue, es dereinst in seinen Händen zu sehen" [1]). Den tieferen Grund, weshalb er vor der Fortsetzung der Natürlichen Tochter zurückschreckte, gesteht Goethe selbst in dem Brief vom 4. September 1831 an Zelter, der ihn zur Vollendung aufgefordert hatte: „An die Natürliche Tochter darf ich gar nicht denken, wie wollt' ich mir das Ungeheure, das da gerade bevorsteht, wieder ins Gedächtnis rufen?" Jetzt galt es, aus dem engen Raum des Privatlebens zur Darstellung des großen geschichtlichen Kampfes mit seiner erschütternden, weite Kreise ergreifenden Katastrophe zu schreiten. Wie fremd er einer solchen Aufgabe geworden war, zeigt zum Teil schon seine bald nach der Vollendung des ersten Teils der Natürlichen Tochter vorgenommene Theaterbearbeitung des Götz, zeigt uns auch in überraschender

[1]) Schiller an Körner 28. Oktober, Goethe an Schiller 19. Oktober 1796. (Vgl. damit S. 57 Anm.)

Weise die genauere Durcharbeitung einzelner Szenenskizzen zum 2. Akt bei der letzten Redaktion unseres Dramas: sie verweilt mit liebevoller Sorgfalt bei Eugeniens Gesprächen mit dem Gerichtsrat, läßt dagegen die dazwischen liegende Szene, in der der Gegensatz der Parteien in heftigem Streit sich entladen soll, unberührt, obwohl die Skizze über die flüchtigste Exposition nicht hinausgediehen war (vgl. unter XII). Immer mehr mußte sich ihm bei der Fortsetzung des Dramas auch der innere Zwiespalt zwischen der klassizistischen Form und dem politischen Inhalt aufdrängen. Wie wollte er namentlich die leidenschaftlich bewegte Volksszene des 3. Aktes, wo der Herzog der gegen ihn aufgereizten Masse gegenübertreten sollte, in strenger Stilisierung bezwingen?

IV. Die Gestaltung des Stoffes.

„Ein Gefäß", sahen wir (S. 16) sollte das Drama sein, worin Goethe „alles was er so manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte". Seine Quelle konnte zu diesem Zwecke insofern besonders geeignet erscheinen, als der Lebensgang der Heldin die ganze politische Entwicklung von den letzten glänzenden Tagen des ancien régime bis zum Beginn des Konsulats begleitet; es schien nur darauf anzukommen, den Inhalt dramatisch zu konzentrieren. Anderseits aber ist doch der zeitgeschichtliche Gehalt ihrer Memoiren zu unbedeutend, um daraus ein großes historisches Drama zu schaffen. Wieder wie beim Götz lag Goethen eine Autobiographie als Quelle vor, die die großen Bewegungen und Kämpfe der Zeit in dem engen Kreis eines Einzelschicksals spiegelt. Aber wenn schon der alte Stegreifritter in der Geschichte keine führende Rolle gespielt hatte, so hatte die illegitime Tochter eines fürstlichen Hauses während der großen Ereignisse fast stets nur leidend bei Seite gestanden. Ihr eigenes Schicksal hat gar kein historisches Interesse. Ihre Teilnahme an den Tumulten,

bei der Eroberung der Bastille, bei dem Sturm auf das Schloß bleibt, so sehr sie sie aufbauscht, doch völlig bedeutungslos; ihre Berührungen mit Ludwig XVI. vor seinem Sturz und später mit seiner gefangenen Tochter im Temple sind nur flüchtig und äußerlich. Sie ist im Wesentlichen nur Zuschauerin bei dem weltgeschichtlichen Schauspiel und zwar von einem schlechten Platze aus. Nur von weitem blickt sie in ihrer Kindheit in das Hofleben unter Ludwig XV., ihr späteres Leben verläuft in engen und zum Teil armseligen Verhältnissen. Die leitenden Persönlichkeiten der Revolution treten nicht in ihren Gesichtskreis, aber auch für die Bewegung im Volke hat sie, die immer nur von der Anerkennung ihrer fürstlichen Geburt träumt, kein Auge. So bleibt der ganze politische Hintergrund der Memoiren dürftig und verworren. Dem Dichter erwuchs die doppelte Aufgabe, einmal ihn zu erweitern, zu vertiefen und zu einem klaren Bilde abzurunden, sodann das Schicksal der Heldin enger damit zu verflechten und ihm einen bedeutungsvollen Abschluß zu geben.

Vollends die erste Hälfte der Memoiren, die Goethe dem später allein als ein in sich abgeschlossenes Ganzes veröffentlichten Ersten Teil des Dramas zugrunde legte, bietet nur den Stoff zu einem Gesellschafts- und Intriguenstück. Politische Ereignisse spielen hier noch gar nicht hinein. Nur flüchtig erschließt sich uns das Leben im Temple, dem Palast des Herzogs, und am Hofe; ein Landhaus in einer Pariser Vorstadt, Wirtshäuser, Klöster, eine kleine Provinzialstadt bilden den Schauplatz; eine intrigante Kammerfrau mit ihrem zweideutigen Anhange, Mönche und Nonnen, ein habgieriger Prokurator die Gesellschaftsschicht, in der sich die Handlung bewegt. Die Katastrophe wird durch eine mehr gewalttätige, ja rohe, als listige Intrigue herbeigeführt; die Prinzessin, ein frühreifes und doch im Grunde noch ganz unreifes Kind, fällt ihr widerstandslos zum Opfer.

Wir bewundern die Kunst des Dichters, die den Stoff aus dieser niederen Sphäre zur Würde der hohen Tragödie erhoben hat.

Jenes dumpfe Milieu der Memoiren ließ er in seinem Drama völlig hinter sich zurück. Er versetzt uns gerade in die Kreise, die dort nur gelegentlich berührt werden, in die Umgebung des Königs, in den Palast des Herzogs, und anstatt in der Enge einer Provinzialstadt läßt er die Handlung enden in „des Reiches fernstem Hafenplatz“, wo über das Meer der Blick der Heldin hinausgelenkt wird in eine neue Welt.

Wie er den Schauplatz der Handlung erhöhte und erweiterte, so hat er ihr auch den tieferen Hintergrund der Zeit gegeben. Er hat das ancien régime in seinen Grundzügen gezeichnet, wie es seinem Blick erschien, und bereits hier auf die drohenden Zeichen der Zeit hingewiesen, die den Untergang des verfallenden Absolutismus und den Ausbruch der Revolution ankündigen.

Die Handlung hat er über die Willkür eines Intriguenspiels dadurch hinausgehoben, daß er Eugenies Schicksal mit jenen politischen Zuständen verknüpfte und es durch die verhängnisvolle Verkettung der Umstände herbeiführte. Und dieser unentrinnbaren Gewalt des Schicksals stellte er in seiner Heldin ein Weib gegenüber, dessen leidenschaftlich empfindende Natur von dem über sie Verhängten bis zur Verzweiflung am Leben geführt wird, das aber im tiefsten Leiden unter den schwersten Seelenkämpfen das Schicksal überwindet und die sittliche Kraft erringt, in selbstloser Hingabe für ihr Vaterland weiterzuleben.

Freilich ist es in seinem Drama wie in den Memoiren nur eine Leidenstragik, die wir durchleben. Eugenie ist zwar der Mittelpunkt des Ganzen, alles geschieht nur im Hinblick auf sie, aber ihr eigenes Eingreifen in die Handlung beschränkt sich auf den späten und wirkungslosen Versuch, gegen die Gewalt, der sie selbst ohnmächtig gegenübersteht, die Hilfe anderer anzurufen. Indessen was der Rolle an äußerer dramatischer Bedeutung abgeht, ersetzt der Dichter durch die Gewalt, mit der das Erlebte die Heldin in den tiefsten Wurzeln ihres Wesens erschüttert, und die Wirkung, die es auf die Entwicklung ihres Charakters hat.

Indem Goethe dieser inneren Handlung gegenüber die äußere soweit als möglich zurückdrängte, schuf er ein Seelendrama, das an die Iphigenie und den Tasso sich anreihte. Ja die Rolle der Heldin steht dramatisch so für sich da, die anderen Personen dienen so sehr dazu, ihr Wesen von allen Seiten zu beleuchten und zu entfalten, daß man hier mit noch größerem Rechte als beim Tasso von einem Charaktergemälde sprechen kann. Nur der Herzog beherrscht neben ihr noch einen ganzen Akt, aber auch da steht immer ihr Bild vor seinem und unserem Geiste. Von den 28 Szenen des Stückes fallen 18 ihr zu; keine der Personen, zu denen sie in Beziehung tritt, auch der Gerichtsrat nicht, gewinnt für uns neben ihr so selbständiges Interesse, wie etwa Antonio und die Prinzessin Leonore neben Tasso.

Der Zusammenhang der Natürlichen Tochter mit der Iphigenie und dem Tasso zeigt sich auch in der äußeren Form. Der Klassizismus Goethes erscheint hier auf seinem Höhepunkte.

Die ganze buntbewegte Jugendgeschichte der Prinzessin bis zu ihrer Entführung faßte Goethe in einem prägnanten Moment zusammen, indem er die Handlung unmittelbar vor der Katastrophe einsetzen ließ, die ganze Vorgeschichte der Exposition zuwies. Die Komposition zeigt die klare Architektonik der tragédie classique: Akt I und II stellen die Ursachen von Eugenies Sturz dar, Akt III bis V die Wirkungen auf ihren Vater und sie selbst. Kein genreartiges Zustandsbild unterbricht die streng logische Folge der Szenen, kein malerisches Detail umkleidet und verhüllt ihren Aufbau. Innerhalb der Akte findet kein Wechsel des Schauplatzes statt. Nur zwischen Akt II und III tritt eine Pause ein, die aber auch nur kurz zu denken ist (vgl. V. 837, 846, 332). Akt I und II spielen an einem Tage (vgl. unten S. 78). Akt IV schließt sich zeitlich unmittelbar an Akt III[1]) an, denn Eugenie, die nach V. 1167,

[1]) Es ist deswegen auch dramatisch nicht zu rechtfertigen, wenn die Theaterpause an den Schluß von Akt III statt an den von Akt II gelegt wird.

1171 „in rascher Eile" nach dem Hafen geführt wird, ist am Anfang jenes Aktes eben dort angelangt. In den beiden Schlußakten läuft die Handlung ohne wesentliche Unterbrechung fort. In der Verwendung der Personen herrscht die strengste Ökonomie. Die Gesamtzahl der Spieler ist gering; die einzelnen Szenen sind meist Zwiegespräche; wo noch ein dritter hinzutritt, hat er nur eine begleitende Stimme. In den seltenen Fällen, wo noch weitere Personen auf der Bühne erscheinen, spielen sie nur eine stumme Rolle, wie z. B. selbst der Arzt, der Eugenie ins Leben zurückruft. Die einzige Volksszene, die durch die Handlung bedingt war, ist in den Zwischenakt verlegt.

Aber die Idealisierung greift in der Natürlichen Tochter zugleich tief in den Stoff selbst ein. In der Iphigenie hatte Goethe die Gestalten der antiken Sage, im Tasso die historisch gegebenen Personen, wenn er sie auch innerlich umschuf, doch festgehalten und ihnen dort das heroische Zeitalter der Griechen, hier die Kultur der italienischen Renaissance, so wie das Bild beider sich in seinem Geiste verklärt hatte, zum Hintergrunde gegeben. In der Natürlichen Tochter dagegen streifte er mit bewußter Konsequenz alle konkreten historischen Beziehungen ab.

Als unwesentlich erschien ihm schon jeder Hinweis auf Ort und Zeit. Nichts deutet in diesem Drama auf ein bestimmtes Land oder Volk[1]). Mag sein, daß die Kunst, die im Tasso die Gartenlandschaft Oberitaliens mit dem sanften Horizont der Berge uns veranschaulicht, bei einem Lande versagte, das er nicht aus eigener Anschauung kannte und dessen Natur nicht

[1]) So hatte schon Ampère in einer von Goethe selbst in Kunst und Altertum 1826 in Übersetzung abgedruckten Rezension seiner Oeuvres dramatiques im Globe bemerkt: „Hier gehören die Personen keinem Land an, keiner Zeit". (W. A. 41, 2, 195.) — Bei der Inszenierung zu Goethes Zeit wurde durch die übliche Gesellschaftstracht dieser Eindruck wohl kaum aufgehoben, war doch damals der Sinn für den historischen Charakter des Kostüms noch wenig entwickelt: es war gleichsam zeitlose Gegenwart. Heute wirkt natürlich die Kostümierung à la Louis XVI. wesentlich anders; vgl. unten S. 71.

so charakteristische Züge bot. Aber wie dürftig bleibt selbst das Bild der Hafenstadt und des Meeres, auf das Eugenies Blick starrt, wie ganz anders malt er in der Iphigenie den Wellenschlag an der Küste, auf dessen Stimme er während der italienischen Reise am Gardasee gelauscht hatte! — So sind auch die Menschen, wie schon Charlotte von Schiller empfand, keine Franzosen, sondern Menschen schlechthin, wie sie das 18. Jahrhundert sich träumte, losgelöst von jedem Zusammenhang mit dem Boden einer Heimat, mit nationaler Sitte und Überlieferung.

Und an die Stelle der Männer, die in dem großen historischen Drama als Führer der kämpfenden Parteien hervorgetreten waren, setzte er typische Vertreter der Stimmungen und Bestrebungen in den verschiedenen Ständen. Diese Bedeutung der Personen seines Stückes kennzeichnete er schon äußerlich aufs schärfste dadurch, daß er statt des Personennamens nur Stand und Würde angab. Typisch aber sollten sie nicht bloß in ihrer politischen Stellung, sondern auch in ihren menschlichen Beziehungen wirken. Er hat z. B. in dem Herzog nicht nur einen Staatsmann gezeichnet, der es für die Aufgabe des Adels hält, zwischen König und Volk zu stehen, sondern vor allem auch den Vater in der Innigkeit seiner Kindesliebe, in seinem Glück wie in der Tiefe seines Schmerzes in ihm verkörpert. Wesentlich nur solche Züge, die ihm diese typische Bedeutung zu haben schienen, entnahm er der Geschichte der Revolution; er verschmolz auch wohl Personen, die in ihrer politischen Stellung ihm verwandt schienen, so verschieden sonst ihre Charaktere sein mochten. Auch die Memoiren boten ihm nur die äußeren Rollen, der Gehalt, der in ihnen liegt, macht seine Gestalten zu freien, selbständigen Schöpfungen.

Das Typische schloß für Goethe das Konkrete, Individuelle nicht aus; das Letztere soll vielmehr davon durchdrungen und gleichsam durchflutet werden[1]). Nicht Abstraktionen,

[1]) Vgl. Scherer, Aufsätze über Goethe, S. 299.

sondern Menschen will er uns geben. Freilich ist ihm dies nur sehr ungleich gelungen. Zu einer lebendigen und anschaulichen Zeichnung der politischen Rolle seiner Personen hat er nur schwache Ansätze gemacht — wenigstens in dem vollendeten Ersten Stück, das allein ein Urteil gestattet. Die Andeutungen, die er gibt, sind so allgemein und unbestimmt gehalten, daß eigentlich alle, auch der Herzog, in dieser Beziehung etwas Schattenhaftes haben. Goethe liebte es statt dessen, hier noch viel mehr als im Egmont, seine Menschen sich einfach menschlich vorzustellen. Es wird eine Hauptaufgabe der späteren Analyse der Charaktere sein, den Reichtum und die Tiefe des persönlichen Lebens, das er ihnen gab, zu würdigen. — Selbstverständlich zeigt diese Individualisierung sehr verschiedene Grade. Während sie in der Heldin gelegentlich bis zum Singulären gesteigert ist und das Typische ihrer Gestalt fast zu sprengen droht[1]), versagt sie bei den Nebenpersonen, dem Gouverneur und der Äbtissin so sehr, daß hier wirklich fast nur die reinen Typen übrig bleiben, die den Eindruck von Masken machen.

Bei allen aber, auch den Hauptpersonen, verbindet sich mit dem Typischen der idealisierende Stil der Charakteristik. Kaum je verliert sie sich in die zufälligen Besonderheiten des realen Lebens oder gar die Einzelheiten des äußeren Auftretens. Nur die großen, wesentlichen Züge will sie herausheben. Und das Seelenleben dieser Menschen ist einfach, klar und durchsichtig. Das Drama taucht nicht hinab in die dunklen Tiefen der Seele, die unbestimmten, verworrenen Regungen, die halb unter der Schwelle des Bewußtseins liegen. Auch im höchsten Affekt bewahrt der Geist seine Herrschaft, fast nie bricht das Gefühl mit naiver Unmittelbarkeit hervor. Nicht umsonst wandeln diese Personen auf den Höhen der

[1]) Man denke nur an das Amazonenhafte, an ihre dichterische Anlage! G. Delmeyda dagegen, Goethe et le drame antique Paris 1908 S. 296, findet in ihr mehr als in anderen Personen des Dramas, obwohl er ihre individualite précise nicht leugnet, la pure expression d'un type, une héroïne enthousiaste.

Bildung: mit voller Klarheit sprechen sie aus, was sie im Innersten bewegt. Ja, bei ihnen allen ist die Neigung entwickelt, über ihre Seelenzustände zu reflektieren, das Einzelne im Lichte des Allgemeinen zu sehen, und wie von selbst formen sich diese Reflexionen zu scharf geprägten Sentenzen.

Ihren Abschluß findet diese künstlerische Form des Dramas in der Stilisierung der Sprache. An Stelle der schlichteren Schönheit der Iphigenie und des Tasso tritt hier eine bewußtere Kunst, die, wie Albert Fries[1]) treffend bemerkt, mitunter an den „schweren Prunk des Barock" erinnert. Reichlicher als sonst sind hier rhetorische Mittel herangezogen, um die eindringliche Wirkung der Rede zu steigern: Parallelismus, Wiederholung, besonders Anaphora, künstliche Fülle des Ausdrucks durch Zwei- und Dreigliedrigkeit des Begriffs, Inversionen, welche die beherrschende Vorstellung scharf hervordrängen usw.

[1]) In seinem tief eindringenden Vortrag über den Stil der Natürlichen Tochter, von dem bis jetzt leider nur eine kurze Skizze (in der Deutschen Literaturzeitung 1911 Nr. 8) vorliegt, der aber in weiterer Ausführung veröffentlicht werden soll. — Vgl. auch desselben Beobachtungen zu Goethes Stil und Metrik in der Zeitschr. f. österr. Gymn. 1906, Heft 12 (besonders für die Werke von 1786—1805). Von der älteren Literatur ist zu nennen Franz Kern, Über die Sprache Gs. in der N. T., Kleine Schriften II, 50 fg. = Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht II, 283 fg.; G. Roethe, Über Gs. Mädchen von Oberkirch, Nachr. der Göttinger Ges. d. Wiss. 1895, 501 fg.; A. Koch, Über den Versbau in Gs. Tasso und Nat. T., Progr. des Friedr. Wilh. Realg. in Stettin 1902 (sucht nachzuweisen, daß die Verse in der Tat „marmorglatt" seien). H. Morsch, G. und die griechischen Bühnendichter, Progr. der Kgl. Realsch. in Berlin 1888, S. 36 fg. stellt einige sehr verschiedenartige Einzelheiten zusammen; C. Olbrich, Gs. Sprache und die Antike, Studien zum Einfluß der klassischen Sprachen auf Gs. poetischen Stil, Leipzig 1892, berücksichtigt gerade die N. T. nur gelegentlich; P. Knauth, Gs. Sprache und Stil im Alter, Leipzig 1898 kommt nur im Allg. in Betracht, da er eine spätere Zeit ins Auge faßt. — Zweckmäßig hat die wesentlichsten Ergebnisse dieser Arbeiten, vermehrt durch eigene Beobachtungen, im Anschluß an die einzelnen Verse angemerkt F. Scheidemantel in der Bongschen Ausgabe von Gs. Werken XX, 147 fg.

Nicht selten freilich verliert sich dies Streben ins Schnörkelhafte durch seltsam gewundene Umschreibungen.

Dazu gesellt sich die rhythmische Malerei der Verse. Bald eilen sie in reinen Jamben (starktonigen Hebungen und tonlosen Senkungen) dahin, bald schreiten sie in wuchtigen Spondeen, mit vollem Nebenton die Senkungen füllend. Hier zerfallen sie in lauter kurze Wörter, dort sind sie aus wenigen langen und schwersilbigen gefügt, oder sie schwellen an in einer steigenden Reihe von ein-, zwei-, drei- und viersilbigen Wörtern (versus rhopalici).

So hat Goethe mit bewunderungswürdiger Konsequenz die künstlerische Verklärung des Stoffes durchgeführt, das Ganze aus dem Wirklichen, Besonderen, Zufälligen ins Ideelle, allgemeine Menschliche und Bleibende erhoben.

Mit dem, seit der Iphigenie sein dramatisches Schaffen beherrschenden Klassizismus verband sich hier die beschaulichere Lebensauffassung des alternden Dichters, der hinter der flüchtigen Einzelerscheinung das Allgemeine sieht und sie zu einem Sinnbild der Idee zu machen sucht[1]). So bekannte er Riemer, „daß nur die Jugend die Naivität und Spezifikation, das Alter aber die Genera, ja die Familias habe; in der Natürlichen Tochter und in der Pandora sei er ins Generische gegangen." (Gespr. II[2] 224.)

Aber auch von ihm gilt das Wort Paul Bourgets[2]) über den artiste pur: in seinem Schaffen bekunde sich un sentiment très-sage peut-être, mais au fond duquel se dissimule en fait l'horreur de la réalité. Indem er in dem letzten seiner Revolutionsdramen tief in das Zentrum der großen Bewegung einzuführen unternahm, führte er zugleich hinaus aus der Welt der geschichtlichen Taten, die ihn bedrängte und bedrückte.

Dabei liegt in diesem Versuch, das geschichtliche Drama in ein rein symbolisches zu verwandeln, ein innerer Widerspruch. Er

[1]) Vergl. Amiel, Journal intime 9. Sept. 1880: Il me semble qu'avec le déclin de ma force active je deviens plus esprit; tout me devient transparent, je vois les types, le fond des êtres, le sens des choses.

[2]) Oeuvres de critique Paris 1899 I, 439.

verkennt das Wesen geschichtlichen Lebens und geschichtlicher Persönlichkeiten, die durchaus zeitlich bedingt sind. Wohl wird die große Kunst mit Recht es vermeiden, mit kleinlicher Realistik in die speziellen Einzelheiten historischer Zustände hinabzusteigen oder die kleinen Züge an den Charakteren aufzusuchen, aber ebenso wird sie sich auch dessen bewußt bleiben, daß gerade mit dem Einzigartigen historischer Erscheinungen ihre Größe und Tiefe unlöslich verbunden ist. Man stelle sich nur einmal vor, Schiller hätte statt der Gestalt des Friedländers mit all den eigentümlichen Rätseln und Widersprüchen seines Wesens einen namenlosen „Feldherrn" eingeführt, den Typus des maßlosen, selbst nach der Krone langenden Ehrgeizes — wie flach würde das Drama wirken! Ja selbst das Bild des Lagers, so sehr hier die einzelnen Vertreter des Soldatenstandes ins Typische gezeichnet sind, es würde ins Schattenhafte verschwimmen, wenn nicht mehr die Wallensteinsche Soldateska, sondern ein zeitloses Söldnerheer vor uns erschiene.

Auch wird es dem Dichter nie gelingen, angesichts des von ihm geschaffenen idealen Bildes den Zuschauer die historische Wirklichkeit vergessen zu lassen. Mag man immer die abstrakte Forderung stellen, daß wir vor dem vollendeten Kunstwerk nur in dem Bann des vom Künstler Gewollten stehen sollen: nur zu leicht werden wir hier aus diesem Bann gerissen, wenn so vieles uns an die Wirklichkeit mahnt. In das schattenhafte Abbild drängt sich in unserer Vorstellung unwillkürlich das Urbild ein, und wir fühlen uns versucht — fast wie bei einem Schlüsselroman — die Masken des Dichters zu demaskieren. Daß in dem König des Dramas etwas von Ludwig XVI. steckt, ahnte jeder; nun fragte man sich aber und fragt sich noch jetzt, wer der Herzog sei, ob der Vater der Stephanie, Louis-François de Conti, oder der Herzog von Chartres, der spätere Philippe Egalité usw.

Es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß in diesem Drama Goethes Klassizismus, indem er die Personen zu Typen bestimmter Stände machte, mit dem bürgerlichen Schauspiel jener Zeit zusammentraf. Zwar war Diderots[1]) Forderung, daß die Personen „den Charakter ihres Standes tragen", gewissermaßen an einem Musterbilde seine Pflichten, Konflikte, Sorgen und Gefahren, aber auch seine Vorteile und Freuden uns vorführen sollten, niemals rein durchgeführt, aber man hatte sich doch bemüht, dem individuellen Charakter mehr oder weniger stark das Gepräge des Standes zu geben, gewisse stehende Züge desselben festzuhalten. Und so war man denn auch hier schon gewöhnt, den Charakteren zwar im Personenverzeichnis ihren vollen Namen zu geben, im Drama selbst aber sie einfach nach ihrem Stande als Oberförster, Amtmann, Pastor, Hofrat, Graf, Fürst usw. zu bezeichnen, so daß der Leser jene Namen völlig vergaß. Es ist daher auch nicht weiter auffällig, daß Goethe in seinen älteren prosaischen Revolutionsdramen, die ja noch der Gattung des bürgerlichen Dramas angehören, sich vielfach diesem Brauche anschloß. Freilich sorgte in jenen in der unmittelbaren Gegenwart spielenden Stücken der Realismus der Ausführung zur Genüge dafür, daß wir uns auf festem Boden fühlten. In der Auffassung der Stände selbst begründet dann Goethes wesentlich politischer Gesichtspunkt einen durchgreifenden Unterschied (Vgl. unten S. 92).

Aber auch durch den Gesamtcharakter der Handlung steht die Natürliche Tochter dieser dramatischen Gattung nahe, so hoch sie sich durch ihre Form darüber erhebt. Sie ist doch im Grunde auch nur eine Familientragödie auf dem Hintergrund der Zeit. Daß sie in einem fürstlichen Hause spielt, ändert daran nichts Wesentliches. „Ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause" sogar hatte ja Schiller in den Thalia-Fragmenten des Don Karlos geben wollen (Goedeke V, 1, 151). Zwar sind die politischen Verhältnisse in weiterem Umfange und von einem höheren Standpunkt aus aufgefaßt,

[1]) Vgl. mein Buch Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit, Berlin 1904, S. 56, 58.

aber sie greifen trotz der Bemühungen des Dichters, sie enger mit dem Schicksal Eugenies zu verflechten, kaum tiefer in die Handlung ein als z. B. in der Emilia Galotti und ihren Nachbildungen. Auch hier bilden die Ausartung des Absolutismus, die Verderbnis der höheren Stände die Grundlage der Handlung; darauf bauen sich die Intriguen oder Gewalttätigkeiten auf, die das tragische Schicksal herbeiführen, und auf dem Leiden und der sittlichen Erhebung des unschuldigen Opfers ruht das dramatische Interesse; auch hier bildet eine revolutionäre Stimmung den dumpfen Unterton. Das Besondere in Goethes Drama ist, daß hier die Heldin und ihr Vater über ihr persönliches Schicksal hinausgehoben werden zu dem Entschluß, in dem bevorstehenden Kampfe selbstlos ihre Pflicht zu erfüllen.

Das Schema der Fortsetzung zeigt uns, wie Goethe in der Tat in dem folgenden Stück „auch höhern Flug versuchen" und aus dem „engen Kreis" dieses ersten Teiles „auf einen höheren Schauplatz versetzen" wollte. Aber nur die ersten beiden Akte, wo in die stilleren Konflikte des Privatlebens der große öffentliche Kampf eben erst sich einzumischen beginnt, und dann aus dem 4. Akte die rührenden Szenen im Gefängnis hat er genauer zu skizzieren begonnen. Dagegen sind alle die Teile des Schemas, in denen die Revolution selbst vorgeführt werden sollte, nur ganz flüchtig angedeutet, so daß man zweifeln mag, ob ihm ihre Ausführung bereits lebendig vor Augen stand. Zu der Dramatisierung selbst konnte er sich nie entschließen, und wir vermögen uns auch, was ich schon hervorhob, nicht vorzustellen, wie er mit der Technik des ersten Stückes Aufgaben, wie sie ihm z. B. das Auftreten des Herzogs vor der empörten Volksmasse stellte, hätte bewältigen wollen.

Durch die starre Konsequenz, mit der Goethe in der Natürlichen Tochter den Idealisierungsprozeß durchführte, hat er sein Drama der Bühne fast völlig entfremdet. Alle Versuche einer Aufführung sind nur künstliche Experimente geblieben.

Harmonisch fügt sich zur Darstellung der Iphigenie die antike Gewandung und der Tempelhain Dianens, harmonisch zu der des Tasso der stille Garten und die Renaissancesäle Ferraras sowie die edle Tracht der Zeit. Aber in welcher Szenerie und in welchem Kostüm leben die Menschen der Natürlichen Tochter vor uns auf? Das zierliche Rokoko, so gut es zu leichterm, graziösem und witzigem Versspiel paßt, scheint der schweren Pracht der Goetheschen Verse zu widerstreben. Und sofort wird, wenn wir die Gestalten in das Kostüm dieser Zeit kleiden und in eine bestimmte Palast- und Straßen-Architektur versetzen, das, was in der Dichtung zeitlos dargestellt ist, auf der Bühne augenfällig an das Ende des 18. Jahrhunderts verlegt.

Willig lauschen wir der kunstvollen Sprache des Dialogs in der einsamen Waldeslichtung des ersten Aktes. Auch die Szenerie des zweiten hat Goethe dem Charakter seines Dramas dadurch bis zu einem gewissen Grade angepaßt, daß er statt eines Rokokoboudoirs ein „gotisches" Zimmer vorschrieb — man weiß ja, welchen weiten, unbestimmten Begriff man damals, besonders in der Bühnendekoration, damit verband. Der Prunksaal des dritten sollte offenbar, wie auch im Drama selbst angedeutet ist (1279), einen schneidenden Kontrast zu dem trostlosen Schmerze des Besitzers bilden. Aber wie will man den Widerspruch zwischen Handlung und Szenerie in den beiden Schlußakten lösen? Schon Fichte warf in seinem Brief an Schiller nach der Berliner Aufführung (s. oben S. 48) die Frage auf: „wie denkt sich der Verfasser die äußere Darstellung der Nation an dem Hafen, dieses Chores, aus dem seine einzelnen Repräsentanten sich loswinden und in die Handlung verflechten? Soll wirklich wenigstens ein Anfang des unermeßlichen Lebens und Treibens sichtbar sein, den nur die Phantasie ins Unbegrenzte fortsetze; oder soll der Zuschauer diesen Hafen wie mit dem Auge der Phantasie erblicken?" Wird, wie damals in Berlin geschah und es wohl auch dem Brauche des Weimarer Theaters entsprach, das Treiben am Hafen nur symbolisch durch

wenige Personen, die Reisegut tragen, angedeutet, so entsteht besonders auf einer größeren Bühne eine so nüchterne und ärmliche Wirkung, daß jede Illusion verfliegt, wie dies auch Fichte empfand. Gibt man aber der Szene einen reicher bewegten Hintergrund, dann wirken wieder die langen vertraulichen und leidenschaftlich erregten Dialoge fremdartig. Einen radikalen Eingriff der Regie wagte Kilian (Goethe-Jahrbuch 32, 71) indem er sowohl den Hafenverkehr ganz von der Bühne verbannte, als auch die öffentlichen Gebäude entfernte und einen einsamen, von der Mauer des Kais nach hinten abgegrenzten, zu beiden Seiten von Bäumen eingefaßten Platz mit dem Blick auf das Meer, aus dem ein einsames Segel hinter jener Mauer aufragt, schuf. Sehr stimmungsvoll, gewiß, aber doch in zu schroffem Widerspruch nicht bloß mit den szenischen Angaben Goethes, sondern auch mit den im Drama selbst wiederholt begegnenden Hinweisen auf die Umgebung.

Das Drama ist nicht arm an bewegter, ja spannender Handlung. Wenn nur innerhalb der Szenen selbst ein energischeres dramatisches Leben pulsierte! Aber die epische Breite, in der die Situationen sich entwickeln, die ruhige Sorgfalt, mit der die inneren Wandlungen vorbereitet und durchgeführt werden, scheinen mehr auf die verweilende Lektüre als auf das rasch vorübereilende Spiel des Theaters berechnet. Vor allem aber die vielfach abstrakte Sprache mit ihrer schweren, mitunter steifen Pracht hemmt den freien und lebendigen Erguß der Empfindung. Hier erwächst dem Schauspieler die Aufgabe, die höchste Sprechkunst zu entfalten. Er muß die in den Versen schlummernde tiefe Glut der Empfindung wecken, aber ebenso auch das Zurückhaltende, Reflektierte mit einem persönlichen Hauch beseelen. Er muß dabei zugleich den malenden Rhythmus der Verse anklingen wie das rhetorische Gepräge der Sprache mit scharfen Akzenten hervortreten lassen. Etwas von diesen Forderungen wird dabei immer zu kurz kommen, und der Abweg ins Deklamatorische wird oft schwer zu meiden sein. An manchen Stellen „wird keine Kunst des Schauspielers die Illusion

einer wirklichen Lebensäußerung hervorzurufen imstande sein“ [1]). Hier bleibt nichts anderes übrig, als den Rotstift unbarmherzig eingreifen zu lassen.

V. Die Kette der Motive.

In dem Gespräch mit Eckermann v. 18. Januar 1825 berührt Goethe Schillers Sorglosigkeit im Motivieren, wie sie sich z. B. im Tell gezeigt habe, als er Geßler „geradezu einen Apfel vom Baum brechen und vom Kopf des Knaben schießen lassen wollte,“ und fügt dann hinzu: „Daß ich dagegen oft zu viel motivierte, entfernte meine Stücke vom Theater. Meine Eugenie ist eine Kette von lauter Motiven, und dies kann auf der Bühne kein Glück machen.“

Ich lasse dahingestellt, wie weit Eckermann hier den Zusammenhang von Goethes Gedanken richtig aufgefaßt hat. Er stellt hier zwei, in ihrer dramatischen Bedeutung wesentlich verschiedene Arten der Motivierung ohne weiteres auf eine Stufe: die Motivierung des Zusammenhangs der Handlung im Großen — man könnte dafür auch sagen: den dramatischen Pragmatismus — und auf der anderen Seite die Motivierung kleiner Einzelheiten im Verlauf einer Szene. Nur die erstere bestimmt den Charakter und die Wirkung eines Dramas; ob sie den theatralischen Erfolg beeinträchtige, brauchen wir hier nicht zu untersuchen. Die zweite ist eine im Grunde nebensächliche, mehr technische Forderung, deren allzu gewissenhafte Beobachtung leicht ins Pedantische führen kann [2]). Und

[1]) P. Heyse, Goethes Dramen in ihrem Verhältnis zur heutigen Bühne. Rede zur Versammlung der Goethe-Gesellschaft 1894 (Deutsche Rundschau Juliheft 1894 S. 28).

[2]) Ebenso äußerte sich Goethe gegen Grüner (Biedermann, Gespr. II ² 599). Riemer berichtet sogar (ebda 259): „Goethe mußte alles motivieren, und es hätte — wie er einmal zu mir sagte — in einem seiner Stücke oder Romane nicht von einem Stückchen Kreide oder dergl. Rede und Forderung sein können, ohne daß er es nicht

gerade jene Motivierung der Handlung hat niemand mit so zwingender Konsequenz durchgeführt, wie Schiller in seinem Wallenstein: wenn irgend ein Drama kann man dies „eine Kette von lauter Motiven" nennen. Einen ganz ähnlichen Charakter trägt die Maria Stuart. Und man mag wohl fragen, ob Goethe in der Natürlichen Tochter, für die er den Gedanken einer Trilogie wohl schwerlich ohne das Beispiel das Wallenstein gefaßt hätte, nicht bewußt oder unbewußt unter dem Eindruck der beiden letzten Schillerschen Stücke gestanden hat. Denn ihm ist eine solche Anlage der Handlung eigentlich fremd, und so werden wir auch hier sehen, wie die „Kette der Motive" doch mehrfach gesprengt ist.

In dreifacher Weise ist die Handlung in allen ihren wesentlichen Momenten bedingt: Durch die verhängnisvolle Verflechtung der Umstände, durch eine darauf ruhende Intrigue und endlich durch die politischen Zustände. Völlig machtlos steht die Heldin diesen ihr Schicksal bestimmenden Mächten gegenüber; sie ist weder schuld an dem Ver-

schon früher, unvermerkt und als hätte es nichts auf sich, beigebracht oder angemeldet haben würde." — An Pedanterie streift sein Einschub der zwei Verse in die 1. Szene von Wallensteins Lager, weil „Schiller in seiner kühnen (!) Art dem Bauer geradezu die Würfel gegeben, ohne viel zu fragen, wie er dazu gekommen." (Gespräche IV² 371.) Bellermann, Schillers Dramen II² 156 bemerkt sehr treffend dazu: „Man muß gestehen, daß man eben nichts vermissen würde, wenn die Motivierung fehlte. Daß der listige und betrügliche Bauer falsche Würfel hat, ist an sich höchst glaublich, und es ist etwas viel, deshalb zwei Hauptleute zu bemühen und den einen durch den andern erstechen zu lassen. Auch fragt man sich vergebens, zu welchem Zwecke der Bauer dies hier seinem Sohn erzählt. Der Junge weiß es entweder, oder er braucht es nicht zu wissen. Es sind Worte des Dichters, nicht der Person, sie sind also undramatisch und würden besser fehlen."

Dagegen wollte Goethe dem Dichter Freiheit im Motivieren gelassen wissen, wenn es sich um allgemeine Charakterbestimmtheiten zu Beginn des Dramas, z. B. Bruderhaß, handelte. (Gespräche II² 46.)

hängnis, das sie trifft, noch kann sie es abwenden. So wird das Drama, wie ich oben schon hervorhob, zu einer Leidenstragödie.

1. Die erste Hälfte des Dramas.

Schon mit ihrer Geburt sind die Elemente gegeben, die sich verhängnisvoll für sie verbinden sollen. Sie ist „ein Sprößling königlichen Stammes", die Tochter eines Herzogs, des Oheims des Königs, und einer ebenfalls dem Königshause „nahverwandten" Fürstin. Aber sie ist ein illegitimes Kind, und ihrer Anerkennung, welche die Liebe des Vaters leidenschaftlich wünscht, widersetzt sich zunächst die Habgier des rechtmäßigen Sohnes, der, eine rohe und trotzige Natur, sich das Erbe nicht schmälern lassen will. Ihr widerstrebt aber auch der Stolz der Mutter, denn der ist dieses Kind ein Greuel, da es ihr „nur der Neigung Schwäche vorzuwerfen schien". So hat der Vater sie verborgen vor der Welt, aber in fürstlicher Weise in den alten „gotischen" Gemächern seines Stadt-Palastes[1]) erziehen lassen.

[1]) Es ist nicht bloß für das Verhältnis beider zueinander, sondern auch für eine Hauptszene der Forsetzung des Dramas von Wichtigkeit, dies festzustellen. Wiederholt hat Goethe klar und unzweideutig darauf hingewiesen. So gedenkt der Herzog V. 1289 ihres Zusammenlebens:

Sie war die Seele dieses ganzen Hauses — —
Hier fand ich oft ein Blatt von ihrer Hand,
Ein geistreich herzlich Blatt zum Morgengruß,
Die Hoffnung, sie zu sehen, gab den Stunden
Des mühevollen Tags den einz'gen Reiz.

Wie die Hofmeisterin sie „von ihren ersten Tagen in diesen alten Sälen aufgezogen" hat (736), so übernimmt Eugenie von hier aus ihren angeblichen Todesritt (736 „Ihr Lehrer wohnt von dieser Stadt entfernt usw.). Durch diese — von den Memoiren abweichende — Annahme ermöglichte es Goethe, daß das von ihr im Geheimfach ihres Zimmers verborgene Sonett später in dem zum Gefängnis verwandelten Palaste in Gegenwart des Königs wieder aufgefunden werden kann. — Man überhört jene Angaben des Dramas

Kaum ist sie herangewachsen, so beginnen diese Gegensätze gegeneinander zu spielen und Eugenie willenlos in ihren Kampf hineinzuziehen. Wir erkennen hier schon in einem an sich unbedeutenden Zuge die strengere Motivierung Goethes im Vergleich mit seiner Quelle: der Tod der Mutter muß bei ihm den äußeren Anlaß geben. Dadurch ist für den Herzog ein Haupthindernis der Legitimierung seiner Tochter aus dem Wege geräumt. So unternimmt er es jetzt, sie allmählich „aus der Verborgenheit hervorzuziehn". Sie „zeigt sich reitend, fahrend", und bald ist ihre Abkunft ein offenes Geheimnis. Zugleich beginnt er, der bisher ein politischer Gegner des Königs war, sich diesem wieder zu nähern; die Anerkennung seiner Tochter soll der Preis der Versöhnung sein. Endlich beschließt er, auf einer Hofjagd, die sich bis in seine Wälder erstrecken wird, sie scheinbar absichtslos mit dem König zusammenzuführen. Er glaubt sich des Erfolges gewiß. Ein kostbarer Schmuck, den er bereits für sie zu ihrer Einführung am Hofe sorgsam ausgewählt hat, bezeugt die freudige Zuversicht seiner Hoffnungen.

Aber gerade dieser Schmuck soll, in alter tragischer Symbolik, der Anlaß zu ihrer Vereitelung werden. Aus seinem Ankauf, der ihm verraten ist, hat nämlich sein Sohn die unmittelbar bevorstehende Verwirklichung der Absichten des Vaters erkannt und sofort den Plan entworfen, ihm durch die Entführung seiner Schwester zuvorzukommen. Die Umstände fügen sich für ihn günstig. Der Sekretär des Herzogs hat sich, von Ehrgeiz getrieben, im Geheimen ihm angeschlossen und ist sein Vertrauter und Helfershelfer geworden; Eugenies Hofmeisterin aber ist dessen Braut: sie soll das Werkzeug bei der Entführung werden.

leicht über den Vorstellungen, die durch Eugenies Erziehung zur Meisterschaft im Reiten, Fahren, Jagen und Schwimmen unwillkürlich geweckt werden; wir möchten uns die Jugend der „Amazonentochter" am liebsten in der Einsamkeit des Waldes denken (So tut es z. B. Stahr, Goethes Frauengestalten I⁴ 182). Der Dichter hat uns überlassen anzunehmen, daß sie den Vater auch früher schon in jenes Jagdhaus begleitet hat, das V. 13 fg. uns schildern.

In diesem schicksalsschwangeren Moment setzt das Drama ein. Der Herzog befindet sich mit dem König auf der Jagd, die seinen Plan zur Ausführung bringen soll. Da läßt Goethe mit Eugenies plötzlichem Sturz, den er frei erfand, erschütternd den Zufall eingreifen. Gleichsam als wolle er sichtbar seine Übermacht über alle menschlichen Berechnungen zeigen, droht er erst in grausamem Spiel alle Hoffnungen des Herzogs zu vereiteln, um sie dann in ungeahnter Weise zur Erfüllung zu bringen. Denn die rührende Hilflosigkeit der zum Leben Erwachenden, ihre unverstellte kindliche Demut und Ergebenheit bewegen den König tiefer, als es die vom Herzog ausgedachte Begegnung vermocht hätte. Aus freier menschlicher Teilnahme gewährt er jetzt, was erst die Klugheit ihm abgewinnen wollte: an seinem nahe bevorstehenden Geburtstag soll Eugenie feierlich vor dem Hofe anerkannt werden. Damit niemand diese Absicht durchkreuze, geloben alle drei strenges Schweigen.

Indessen alle diese Vorsicht ist umsonst. Das Glück, in dem Eugenie und ihr Vater sich wiegen, ist nur ein kurzer Traum, den ihnen das Schicksal nur deshalb zu gönnen scheint, um sie desto furchtbarer zu wecken. Unentrinnbar lauert bereits das Verhängnis. Noch ehe er etwas von dem auf der Jagd Vorgefallenen erfahren hat[1]), eilt der Bruder Eugenies, seinen Gegenplan auszuführen, und es gelingt seinem Vertrauten, die Hofmeisterin dafür zu gewinnen.

Die schicksalsvolle Verkettung der Begebenheiten hat Goethe nach dem Muster der antiken Tragödie durch das Zusammen-

[1]) Durch den Verlauf der Ereignisse — man berücksichtige das nachher über den zeitlichen Zusammenhang Gesagte — und das Schweigen der drei Beteiligten ist dies ausgeschlossen. Auch weiß der Vertraute des Grafen, als er zur Hofmeisterin kommt, um sie zur Entführung Eugenies zu überreden, von jener Zusage des Königs auf der Jagd so wenig, daß er nur sagen kann:

Der Herzog scheint gewiß, daß ihm der König
Am nächsten Fest die hohe Gunst gewähren
Und seine Tochter anerkennen wolle,
Denn Kleider und Juwelen stehn bereit.

drängen der Ereignisse auf den engsten zeitlichen Raum dem Hörer besonders erschütternd zum Bewußtsein gebracht. Die beiden ersten Akte spielen, wie sie ja ursprünglich nur einen Akt bildeten, auch ohne wesentliche Unterbrechung an einem Tage. Unmittelbar von der Jagd ist Eugenie in den Palast des Herzogs zurückgekehrt: der Schmuck, den ihr Vater (537) „heute noch" zu senden versprochen hatte, wird bald nach ihrer Ankunft gebracht. Als Zeit des 2. Aktes haben wir uns etwa den späten Nachmittag zu denken: „heut Abend hörst du mehr," hat kurz vor Eugenies Eintritt der Sekretär zur Hofmeisterin bemerkt. So wird also am Abend desselben Tages, der Eugenies Erhebung sah, ihr Sturz besiegelt. An ihr erfüllt sich das Schicksal so, wie es Teiresias dem Oedipus kündet:

Dich zeugen und vernichten soll der heut'ge Tag.

Vor allem aber verschärft Goethe das Gefühl der Ohnmacht, Eitelkeit und Blindheit des Menschen gegenüber dem Schicksal — auch hierin der antiken Tragödie folgend — dadurch, daß er die Heldin uns zeigt geschwellt von Glück und freudigem Vertrauen auf die Zukunft gerade in der Stunde, wo das Verhängnis bereits unmittelbar über ihrem Haupte schwebt. Als eine „tragische Ironie" empfindet es der wissende Hörer, daß die Unwissende sich berauscht an der Pracht des Schmuckes und an den Vorstellungen künftiger Größe, die er in ihr weckt. Herder verglich, wie Falk erzählte (Biedermann, Gespräche II² 164), „die Stelle mit einem Gedicht der griechischen Anthologie, wo ein Kind unter einem schroff herabhängenden Felsen, der jeden Augenblick den Einsturz droht, ruhig entschlafen ist." Diese tragische Ironie gipfelt in den Schlußworten der Szene. Auf Eugenies vermessenes Wort:

Unwiderruflich, Freundin, bleibt mein Glück!

klingt es leise von deren Lippen zurück:

Das Schicksal, das dich trifft, unwiderruflich.

Dem Dichter lag es dabei selbstverständlich fern, dies Schicksal mit irgend einer Schuld Eugenies in ursächlichen Zusammenhang zu bringen, etwa mit der Unbesonnenheit, die sie

voreilig gegen das Verbot des Vaters den Schmuckkasten öffnen läßt. Ganz abgesehen davon, daß diese Schuld in gar keinem adäquaten Verhältnis zu den Folgen stünde, ist ja, wie wir sahen (S. 76. 77), Eugenies Untergang, davon ganz unabhängig, schon längst von ihrem Bruder beschlossen. Vollends die Meinung der Hofmeisterin, sie durch ihre unklaren und unbestimmten Warnungen zum Verzicht auf ihre Erhebung veranlassen zu können, ist natürlich nur ein leerer Wahn, mit dem jene ihr Gewissen einwiegt. Auch hat zum Überfluß Goethe selbst Eugenie später bekennen lassen, daß sie sich keiner Schuld bewußt sei (V. 1903).

2. Die Zwischenhandlung.

So ist bis zu Eugenies Entführung die „Kette der Motive" in der Tat fest geschlossen, die Umstände und die Intrigue greifen lückenlos ineinander. Zwar keine eigentliche Lücke, aber ein sehr locker eingefügtes Glied in dieser Kette ist die Entführung selbst. Man kann hier einmal mit Erstaunen sehen, mit welcher „verblüffenden Theaterwillkür" derselbe Goethe, den Schillers dramatische „Kühnheit" befremdete, sich hier über alle Zweifel und Bedenken des Lesers hinwegsetzt.

Obgleich es sich um den Wendepunkt des Dramas handelt und die Schwierigkeiten bei jenem Vorgang nicht bloß in den äußeren Umständen, sondern wesentlich in dem Charakter der Heldin liegen, hat er ihn in einen dichten Schleier gehüllt, den wir vergebens zu durchdringen suchen. Im 2. Akte war die Entführung beschlossen, zwischen dem 2. und 3. hat sie stattgefunden, wie gleich die Anfangsszene berichtet, und im 4. sehen wir sie als vollendete Tatsache. Wie die Ausführung des verwegenen Unternehmens durchgeführt wurde, verrät das Drama mit keiner Silbe. Wenn es uns in den Memoiren der Prinzessin ganz begreiflich erscheint, daß das kleine kindische Geschöpf, das noch mit Puppen spielt, unter dem Vorwande eines Besuches bei ihrer Mutter aus dem Landhause der Vorstadt gelockt und in die benachbarte Provinz gebracht wird, so fragen

wir uns hier vergebens: durch welche Mittel der Überredung oder Gewalt gelang es der Hofmeisterin, die eigenwillige, starke und kluge, bis zur Verwegenheit kühne Jungfrau mitten aus der Stadt, aus den Räumen des väterlichen Palastes zu entfernen und bis „zu des Reiches fernstem Hafenplatz“ zu schleppen? Goethe hat wohl gefühlt, daß diese Fragen auftauchen müssen, und ihnen deshalb zu begegnen gesucht, indem er sie zum Teil als Bedenken der Hofmeisterin vor der Tat (V. 816—822) in den Mund legte und von dem Sekretär beschwichtigen ließ. Aber dieser Versuch ist mehr geeignet, auf die Schwierigkeiten aufmerksam zu machen als sie befriedigend zu lösen. Unsere Phantasie mag sich bemühen, sich in dieser oder jener Weise den Vorgang vorzustellen, etwa annehmen, daß Eugenie bei ihrem gewöhnlichen Morgenritt (V. 1405) listig weitergelockt sei — ist sie auch auf der langen Reise nach dem fernen Hafen der Entführerin widerstandslos gefolgt? Hat sie niemanden vor dem 5. Akte um Hilfe angerufen? Von dem Inhalt des Verbannungsdekretes, das zuletzt ihr jede Aussicht auf Rettung verschließt, erfährt sie ja erst ganz am Schluß des Dramas! Jedenfalls darf Goethe, der es sogar für eine Pflicht des Dichters hielt, uns darüber aufzuklären, wie die falschen Würfel in den Besitz des Bauern gekommen seien, es uns nicht verargen, wenn wir hier die nötige Klarheit in der Motivierung vermissen.

3. Die zweite Hälfte des Dramas.

Aus rein persönlichen, durch die eigentümlichen Familienverhältnisse bedingten Motiven war bisher das Vorgehen gegen Eugenie abgeleitet. Es ist eine durchaus private Intrigue des Grafen, die ausschließlich durch seine privaten Helfershelfer, den Sekretär und die Hofmeisterin ins Werk gesetzt wird.

Diese Voraussetzungen, auf denen die ganze Handlung der ersten beiden Akte beruht, werden auch noch im 3. Akte, nachdem der Anschlag ausgeführt ist, festgehalten. In dem Gespräch zwischen den beiden Intriganten ist immer nur von einem von

dem Grafen und dem Sekretär entworfener und von der Hofmeisterin in ihrem Auftrag ausgeführten Plan die Rede. (Vgl. 1168 fg.)

Weltgeistlicher. Und wem vertraut ihr solch ein schwer Geschäft?
Sekretär. Dem klugen Weibe, das uns angehört.
Weltgeistlicher. In welche Gegend habt ihr sie geschickt?
Sekretär. Zu dieses Reiches letztem Hafenplatz.

Von derselben Auffassung aus erhebt der Weltgeistliche gegen die Anstifter den Vorwurf (1235):

Dieses holde Kind
Verstoßt ihr aus dem Kreise der Lebend'gen . . .
(Die Tat) beschließt, begeht ihr ohne mich.

Nur beiläufig und ganz unabhängig davon berührt er am Schluß der Szene die politischen Verhältnisse, das Ringen der Parteien um die Herrschaft im Staate, wobei sie die Macht des Königs immer mehr zur Seite zu drängen suchen. Den politischen, der Allgemeinheit drohenden Gefahren gegenüber verschwindet ihm Eugenies Schicksal „wie ein Bach im Ozean“. Eigentlich politische Bedeutung hat es auch kaum. Mag immerhin die Keckheit der Intrigue ein grelles Licht auf die öffentlichen Zustände werfen — die hier sich zeigende Gewalttätigkeit von Mitgliedern des Adels auf der einen, die Schutzlosigkeit des Einzelnen solchen Übergriffen gegenüber auf der anderen Seite sind durchaus nicht schlimmer als sie uns z. B. zahlreiche Romane jener Zeit aus dem liberalen Musterstaate England schildern[1]). Gerade gewaltsame Entführungen sind darin ein sehr häufiges Motiv.

Erst in der zweiten Hälfte des Dramas greifen die politischen Motive bestimmend in die Handlung ein, erscheint das Schicksal Eugenies unmittelbar bedingt durch die unter dem ohnmächtigen Absolutismus im Geheimen spielenden Parteikämpfe.

[1]) Julian Schmidt gewann aus ihnen den Eindruck, „daß in England die brutale Gewalttätigkeit der Besitzenden alles Maß dessen überstieg, was wir uns jetzt vorstellen können“. (Bilder aus dem geistigen Leben unserer Zeit IV, 285.)

Die Hofmeisterin zeigt sich jetzt am Ziele des Weges im Besitz eines königlichen Dekretes. Dadurch ist Eugenie (1750 fg.)

Anheimgegeben ihrer Willkür. Jeder,
Sei er Beamter, Kriegsmann, Bürger, alle
Sind angewiesen, sie zu schützen, jene
Nach ihres Worts Gesetzen zu behandeln.

Dies Dekret ist echt. Goethe hat es in dramatisch völlig einwandfreier Weise für den Zuschauer beglaubigt. Nicht bloß, daß Eugenie ihren Argwohn (2498),

daß verwegen
Ein Kronbeamter die Gewalt mißbraucht
Und, ihrem Bruder frönend, sie verletze,

auf offener Szene zurücknehmen muß, als sie „des Königs Hand und Siegel" erblickt (2595); auch alle anderen Personen, denen die Hofmeisterin das Papier zeigt, erkennen es an, der Gouverneur, nachdem er es „aufmerksam eine Weile angesehen". Dieses Dekret erst besiegelt unwiderruflich Eugenies Los. All ihr Widerstand ist jetzt nur noch das ohnmächtige Flügelschlagen eines gefangenen Vogels. Und eben in diesem völligen Versagen aller Rechtsinstanzen ebenso wie des Schutzes der Kirche, so bereit ihre Vertreter persönlich waren, der Unglücklichen zu helfen, sollen wir erkennen, daß Eugeniens Schicksal im letzten Grunde doch auf den politischen Zuständen beruht.

Wie kommt die Hofmeisterin zu diesem Dekret, das hier plötzlich so zaubermächtig alle Hindernisse beseitigt?

Während die Verwendung dieses „mächtig ungeheuren Talismans" (2003) in der vollen Helle der Handlung vor unseren Augen sich vollzieht, versteckt sich die Motivierung in einen „offenen Vortrag" der Hofmeisterin, der aber in Wahrheit in so unbestimmten, dunkeln und geschraubten Wendungen sich bewegt (1773—93), daß es für den Leser schwer, für den Hörer kaum möglich ist, sich ein deutliches Bild von dem Vorgange zu machen. Diese Exposition stellt zu Anfang des 4. Aktes die Entführung Eugeniens auf ganz andere Voraussetzungen, als die vorhergehenden Akte. Hier erscheint sie plötzlich nicht mehr als Opfer einer privaten Intrigue, sondern der

Staatsräson. Zu jenem Streit der Parteien des Grafen und des Herzogs, als dessen Ziel der Weltgeistliche die politische Macht hingestellt hatte, soll jetzt mit einem Male Eugenies Legitimierung den Anlaß gegeben haben, wie der Apfel der Eris zu dem Zwist der Götter (1775—1778). Aus dem „heimlichen Labyrinth" der von beiden Seiten gesponnenen Intriguen (1783) soll sodann, als des Herzogs

ungeduld'ge Leidenschaft zuletzt
Den Augenblick entschiedenen Gewinns
Beschleunigte,

das soll heißen: als er die Zustimmung des Königs zur Legitimierung erreichte, ein offener Kampf sich entwickelt haben:

Da brach von beiden Seiten
Die Schranke der Verstellung, drang Gewalt,
Dem Staate selbst gefährlich drohend, los.

Man denkt unwillkürlich an Kämpfe des Adels wie zu den Zeiten der Fronde. Und nun greift, um „der Schuld'gen Schuld zu hemmen, ein hoher Götterspruch" d. i. jenes königliche Dekret ein und „verbannt des Kampfes unschuld'gen Anlaß" nach den Inseln. Diese Darstellung wird später noch dadurch bekräftigt, daß die Hofmeisterin Eugenies Verdacht, „des Bruders Tücke habe sie hinabgestoßen", ausdrücklich zurückweist (2340):

Dein Irrtum schwankt nach allen Seiten hin,
Was will der Bruder gegen dich beginnen?
Den bösen Willen hat er, nicht die Macht.

Wie viele Rätsel gibt uns diese Darstellung auf! Auffallend ist schon, daß jenes Eingreifen des Königs genau mit der Intrigue des Grafen sich deckt. Genau so, wie es nach dessen Plane geschehen sollte, wird Eugenie im Geleite der Hofmeisterin nach den Inseln entfernt. Es erhält also eigentlich der private Vorgang nur ein politisches Gewand. — Sodann: wie sollen wir die Härte, ja Grausamkeit des Königs, die in der Verbannung der Unschuldigen in die Fieberluft der Kolonien liegt — als ein Todesurteil wird es im Drama selbst aufgefaßt — mit der Weichheit und Milde seines Charakters

und mit seiner väterlichen Güte gegen Eugenie in Akt I Sz. 5 vereinigen? Welche Empörung ruft dies Verfahren in dem Gerichtsrat hervor, der sich doch sonst eines sittlichen Urteils über das Tun der „oberen Mächte“ längst begeben hat:

Hier ist Gewalt! Entsetzliche Gewalt,
Selbst wenn sie klug, selbst wenn sie weise handelt.

Vor allem aber: wann soll eigentlich jener offene Ausbruch der Feindseligkeiten zwischen der Partei des Herzogs und der des Grafen stattgefunden haben? Die von dem Herzog beim König erlangte Zusage der Legitimierung Eugenies soll den Anlaß gegeben haben! Danach müßte er also zwischen dem 2. Akt (der ja mit dem 1. an einem Tage spielt) und dem 3., wo Eugenie bereits verbannt ist, erfolgt sein. Nun weiß aber, wie ich schon erwähnte, im 3. Akte niemand etwas von einem solchen offenen Zusammenstoße der Parteien, auch der Weltgeistliche kennt nur ein „verborgenes“ Wühlen (1255, 1261). — Den zeitlichen Zwischenraum zwischen den beiden Akten haben wir uns ferner sehr kurz zu denken. Wie der König im 1. Akt Eugenien „bald vor seines Hofes Augen“ anerkennen will (282, 395), so drängt der Sekretär im 2. Akt (846):

Geschehen muß und schnell das Überlegte.

Aber auch zu der Fortsetzung des 4. Aktes will jene „offene Erklärung“ der Hofmeisterin nicht recht passen. Gleich in dem folgenden Gespräch Eugenies mit dem Gerichtsrat fürchtet diese erst als bevorstehend, was nach den Worten jener bereits eingetreten ist:

Die beiden, denen ich mein ganzes Glück
Zu danken hoffte, die erhabnen Männer,
Zum Scheine reichten sie sich Hand um Hand.
Der inn're Zwist unsicherer (?) Parteien,
Der nur in düstern Höhlen sich geneckt,
Er bricht vielleicht ins Freie bald hervor!

Wie ist aber diese politische Motivierung von Eugenies Sturz, die sich so gar nicht in den Zusammenhang der Handlung fügen will, zu erklären? Zu dem bequemen Ausweg, daß hier

nur eine für den Gerichtsrat berechnete Darstellung der Hofmeisterin vorliegt, wird man sich kaum entschließen. Eine Lüge auf der Bühne darf man doch nur dann annehmen, wenn sie für den Zuhörer klar als solche sich kennzeichnet. Und hätte eine solche politische Fabel, die weit über die Erdichtungen hinausgeht, womit die Delorme ein weltfremdes Kind zu beschwichtigen sucht, gegenüber einem politisch erfahrenen Manne einen Sinn? Auch hängt ihre Erzählung unlöslich mit der lettre de cachet zusammen, die wir in ihren Händen sehen. Aber schon der Umstand, daß jene dunkle, hinter den Kulissen spielende Haupt- und Staatsaktion im Drama ausschließlich der Erklärung dieses letzteren Motivs dient, im übrigen aber sowohl für die frühere wie für die folgende Handlung ganz gleichgültig ist, muß uns zu denken geben. Man beachte ferner, wie dürftig dieses Motiv der lettre de cachet selbst dramatisch ausgestaltet ist! Zwar greift es entscheidend in die Handlung ein — aber wie äußerlich, wie mechanisch geschieht es! Die dreimalige, fast identische Wiederholung desselben Vorgangs streift auf der Bühne hart ans Komische[1]).

So scheint mir der Schluß nahe zu liegen, daß erst nachträglich Goethe beide Motive eingefügt hat, um Eugenies Schicksal unmittelbar an die politischen Zustände zu knüpfen, sie zum Opfer der Anarchie des Adels und des über den Parteien, aber auch über den Gesetzen stehenden, innerlich ohnmächtigen Absolutismus zu machen. Zunächst mag er auf die lettre de cachet als einen bequemen Hebel der weiteren Handlung verfallen sein. Kommt auch dieses Mittel einer Willkürjustiz in den Memoiren der Stephanie nicht vor, so war es doch unter dem ancien régime ganz alltäglich. Anfangs mag es nur als gefälscht oder erschlichen gedacht gewesen sein. Vielleicht hat er erst, als er bei der Umarbeitung der ursprünglichen zwei Akte zu einem selbständigen Drama den alten 2. Akt in den jetzigen 4. und 5. zerlegte, dies Motiv weiter auszuführen beschlossen. Das Bedürfnis, es tiefer zu begründen,

[1]) Vgl. Bielschowsky, Goethe II[10] 63.

mag dann die Erinnerung an die Lügenerzählung der Delorme geweckt haben (oben S. 26), wodurch sie die lästigen Fragen des entführten Kindes zu beschwichtigen sucht: der Prinz von Conti sei wegen seiner Opposition gegen den König in Ungnade gefallen, ja verbannt usw.

Daß sich aus der Kombination beider Motive eine ganz neue Voraussetzung der Handlung ergab, wodurch sich auch die Vorbedingungen der drei ersten Akte etwas verschoben, beachtete er weiter nicht. Hat er doch z. B. in dem kurzen, auf die ruhige Lektüre berechneten, Epos Hermann und Dorothea und noch dazu innerhalb des engen Raumes der letzten drei Gesänge, als er 9, 251 den Pfarrer den alten Verlobungsring an der Hand der Braut „staunend erblicken" ließ, ganz vergessen, daß jener über ihre frühere Verlobung durch den Richter des Dorfes vorher genau unterrichtet ist (6, 186 f.). In der Natürlichen Tochter glaubte er offenbar dadurch, daß er jene politischen Ereignisse in die Zwischenhandlung verlegte und in ein gewisses Halbdunkel hüllte, die Phantasie des Lesers hinlänglich gestimmt zu haben, um die neuen Voraussetzungen willig aufzunehmen[1]).

Durch die Einführung des neuen Motivs hat auch die Rolle, die die Hofmeisterin bei der Entführung spielt, etwas Schillerndes erhalten. Nach dem 2. Akt hatte sie nach längerem

[1]) Schwerlich ist anzunehmen, daß er bei der Einführung des neuen Motivs mit so bewußter künstlerischer Willkür verfahren sei, wie es nach dem Gespräch mit Eckermann vom 18. April 1827 scheinen könnte. Anknüpfend an eine Landschaft von Rubens, in der die Schatten von verschiedenen Seiten fallen, bemerkt er: „Ich könnte Ihnen (solche Widersprüche) im Shakespeare zu Dutzenden nachweisen. Nehmen Sie nur den Macbeth . . . . . Ihm kommt es auf die Kraft der jedesmaligen Rede an, und so wie die Lady zum höchsten Nachdruck ihrer Worte sagen mußte: „Ich habe Kinder aufgesäugt", so mußte auch zu eben diesem Zwecke Macduff sagen: „Er hat keine Kinder." Überall sollen wir es mit dem Pinselstriche eines Malers oder dem Worte eines Dichters nicht so genau und kleinlich nehmen, vielmehr sollen wir ein Kunstwerk, das mit kühnem und freiem Geiste gemacht worden, auch womöglich mit ebensolchem Geiste wieder anschauen und genießen . . . . Diese Worte der Lady und des Macduff sind bloß rhetorischer Zwecke wegen da und wollen weiter nichts beweisen, als daß der Dichter seine Personen jedesmal das reden läßt, was eben an dieser Stelle gehörig, wirksam und gut ist, ohne sich viel und ängstlich zu bekümmern und zu kalkulieren, ob diese Worte vielleicht mit einer anderen Stelle in scheinbaren Widerspruch geraten möchten."

Am besten überblickt man die modernen Untersuchungen über Widersprüche bei Dichtern in Paul Cauers Grundfragen der Homerkritik ² 370 fg., wenn auch die hier gegebene Zusammenstellung nicht erschöpfend sein will.

Widerstreben sich von ihrem Verlobten schließlich dadurch zur Ausführung des Plans bestimmen lassen, daß er ihr droht (870 fg.), Eugenie werde sonst ermordet werden. So stark also auch die Rücksicht auf ihre Verbindung mit dem Sekretär bei ihrem Entschluß in die Wage fallen mochte, den Ausschlag gab doch die Rücksicht auf ihren Zögling, und sie mochte ihre Sorge für ihn sich um so höher anrechnen, als sie selbst fürchtete, sein Schicksal in den Kolonien zu teilen (728 fg.).

Wesentlich anders sind die Voraussetzungen im 4. und 5. Akt. Von einem freiwilligen Entschluß kann hier nicht mehr die Rede sein. Durch jenes königliche Dekret ist ihr geboten, Eugenie in die Verbannung zu führen. Klar und bestimmt gibt sie dem Gerichtsrat den ihr gewordenen Auftrag an (1764):

Ich sollte sie dem Kreise
Der Ihrigen entführen, sie hierher,
Hinüber nach den Inseln sie geleiten.

Völlig im Einklang damit klagt sie (1792), daß der „hohe Götterspruch, der ihren Zögling trifft, verbannend sie mit ihm dahinreiße". Auch Eugenie gegenüber spricht sie, wenn auch in etwas unbestimmten Wendungen, es aus, daß sie einer Notwendigkeit folge (2387):

Dies Unglück, vorgesehen oder nicht,
Hat mich und dich in gleiches Netz verstrickt.

Ebenso, als Eugenie zuerst die Hand des Gerichtsrats ausgeschlagen hat, (2309):

Von Rat und Wahl ist nicht die Rede mehr,
Du stürzest mich ins Elend, folge mir!

Zweideutiger, aber doch so, daß der Zwang, unter dem sie handelt, betont wird, nachdem Eugenie das Dekret gesehen (2595):

Bedaure mich, indem du mich bejammerst,
Ich übernahm das traurige Geschäft,
Der Allgewalt Befehl vollzieh' ich nur,
Um dir in deinem Elend beizustehn,
Dich keiner fremden Hand zu überlassen.

Aber völlig ausgeschaltet ist der ihr gewordene Auftrag, wenn sie sich vor dem Gouverneur rühmt (2444):

Geb' ich auf solchem Weg ihr das Geleit,
So zeigt es Liebe, Muttersorgfalt an.

Zwar ließen sich die Stellen zur Not vereinigen, und ich selbst habe zu Anfang gesagt, daß ich von einem eigentlichen Widerspruch hier nicht reden möchte (vgl. S. 123). Aber eine befremdende Undeutlichkeit der Motive ist doch unleugbar. Wie weit bei dem „Befehl der Allgewalt" noch von einem freien Entschluß der Hofmeisterin und damit von einem sittlichen Verdienst ihrerseits gesprochen werden kann, ist jedenfalls aus den Andeutungen des Dramas über ihre Mission nicht zu entnehmen.

VI. Der Hintergrund der Zeit.

Der erste Teil des Dramas, der unter dem ancien régime spielt, entrollt ein ganz allgemeines, von allen historischen Beziehungen losgelöstes Bild des innerlich zersetzten, dem Untergang verfallenen Absolutismus. Nur wie durch einen Schleier, in ganz unbestimmten Umrissen, zeichnet sich das Frankreich am Vorabend der Revolution dahinter ab.

So tief die Zerstörung bereits gedrungen ist, äußerlich bietet der Staat noch den Schein ungestörter Ordnung und Sicherheit. Dem auf der Oberfläche weilenden Blick mag das Land als „das schönste Königreich" erscheinen:

Hier sprechen edle Männer nach Gesetzen,
Und Krieger lauschen auf gemessnes Wort;
Hier flehen heilig Einsame zum Himmel. (2606 fg.)

Und wer

beim Sonnenschein durch die Straßen
Bewundernd wandelt, der Gebäude Pracht
Die felsengleich getürmten Massen schauet,
Der Plätze Kreis, der Kirchen edlen Bau,
Des Hafens masterfüllten Raum betrachtet:
Das scheint ihm alles für die Ewigkeit
Gegründet und geordnet. (2786 fg.)

In schweigendem Gehorsam vollziehen die Beamten der Verwaltung und der Justiz (der Gouverneur und der Gerichtsrat) die Befehle des Königs, auch die Kirche „beugt sich tief vor der höhern Hand", und das Volk scheint keinen Willen, keine Stimme zu haben. Den Herrscher umstrahlt noch immer die Majestät des roi soleil. In vollem Glanze entfaltet sie sich in der Pracht höfischer Feste, wenn im goldenen Saal „angelacht von dieser Sonne, demütig stolz" die Großen den Thron des Königs umstehen (1081 fg.). Noch immer gilt die Einführung in den Kreis des Hofes als leidenschaftlich erstrebtes, viel beneidetes Ziel.

Absichtsvoll hat Goethe in seinem Drama dies Scheinbild politischer Zustände in den Vordergrund gerückt; daß auch ein ernsterer Leser sich dadurch beirren lassen könne[1]), durfte er damals nicht besorgen. Unheimlich hatte ihn wie die Zeitgenossen dieser äußere Glanz bei tiefer innerer Zerrüttung oft genug berührt. Seine Schilderung gibt denselben Eindruck wieder, den Schiller in die Verse des Spaziergangs zusammenfaßt (161 fg.):

Auf der Tribüne prahlet das Recht, in der Hütte die Eintracht,
Des Gesetzes Gespenst steht an der Könige Thron.
Jahrelang mag, jahrhundertelang die Mumie dauern,
Mag das trügende Bild lebender Fülle bestehn.

Goethe läßt uns zugleich im ganzen Drama aufs stärkste empfinden, wie auf aller Gemüt die Ahnung einer bevorstehenden Umwälzung lastet. Selbst der König, so abgeschlossen er in seinem Kreise lebt, vermag den Blick vor den „fürchterlichen Zeichen der Zeit" nicht zu verschließen:

---

[1]) Wie Bielschowsky II[10] 64.

Das Niedre ſchwillt, das Hohe ſenkt ſich nieder,
Als könnte jeder nur am Platz des andern
Befriedigung verworrner Wünſche finden,
Nur dann ſich glücklich fühlen, wenn nichts mehr
Zu unterſcheiden wäre, wenn wir alle,
Von einem Strom vermiſcht dahingeriſſen,
Im Ozean uns unvermerkt verlören. (361 fg.)

Dem Herzog hat nur „der Tochter liebliche Gewalt der Geſpenſter dichte Schar hinweg zu bannen“ vermocht, die „aus grauenvollen Winkeln“ an ihn herandrängten (1673 fg.). Aber auch in Eugenies glückliche Kindheit iſt die Rede davon gedrungen, daß „dieſem Reiche ein jäher Umſturz drohe“ (2820).

Man mag darin einen dramatiſchen Mangel ſehen, daß Goethe die heraufziehende Bewegung nur in ihrem Reflex auf das Denken und Empfinden der Perſonen und nicht auch objektiv in einzelnen Symptonen erkennen läßt. Es wäre für ihn ſicherlich ein Leichtes geweſen, dieſem Mangel abzuhelfen durch gelegentliche Hinweiſe im Dialog, durch drohende Äußerungen der Volksmenge uſw. Er vermied es, weil er uns in dieſem erſten Drama nur die oberen Klaſſen vorführt, welche die Gefahr mehr dunkel ahnen als klar erkennen und ihrer Sorgen und Befürchtungen ſich zu entſchlagen ſuchen. Die Stimmungen und Beſtrebungen der unteren Stände ſollten dann im zweiten Drama, beſonders bei der Beratung auf dem Landgute des Gerichtsrats ſich enthüllen.

Auch daraus darf man dem Dichter kaum einen Vorwurf machen, daß er nicht tiefer auf die Urſachen der Revolution eingegangen iſt. Wer von ihm mit Bielſchowsky verlangt, daß das Drama uns „die Frivolität und Verſchwendung des Hofes, die Käuflichkeit der Ämter und Beamten, die Geldnot des Staates, das Syſtem der Steuererpreſſung, die Mißachtung der Verfaſſung, die Laſt der Zehnten und Fronen, den verödenden Beſitz der toten Hand, die Härte der Leibeigenſchaft, die Verwüſtungen der vornehmen Jagdliebhaber und hundert andere himmelſchreiende Mißſtände, die die Revolution wie eine naturgemäße Reaktion hereinbrechen ließen,“ hätte ſchildern ſollen,

der vergißt ganz, was Goethe hier geben wollte und konnte. Ihm, der nicht ein realiſtiſches Gemälde der franzöſiſchen Revolution, ſondern an ihr nur den Untergang des Abſolutismus überhaupt darſtellen wollte, mochten jene Umſtände zum größten Teil viel zu ſingulär und temporär erſcheinen, um in das allgemeine typiſche Bild aufgenommen zu werden. Die prinzipiellen Bedenken, die gegen Goethes ganze Auffaſſung ſich erheben laſſen, habe ich oben nicht verhehlt; ihm aber, der mit klarem Bewußtſein die Forderungen eines hiſtoriſchen Realismus ablehnt, nun im Einzelnen vorzuhalten, wie unhiſtoriſch er ſei, erſcheint mir müßig. Ich möchte übrigens wiſſen, welcher Dichter zu Goethes Zeit jenen Forderungen genügt hätte! Einen Tale of two cities, wie ihn Dickens weſentlich unter dem Eindruck von Carlyles French revolution ſchrieb, würde man damals vergebens ſuchen. Wir dürfen doch nicht unſere heutige hiſtoriſche Erkenntnis der Entſtehung der Revolution auch ſchon bei den Mitlebenden als allgemein bekannt vorausſetzen. Uns fällt es heute z. B. ſchwer, die tiefe Wirkung nachzufühlen, die das Werk von Soulavie auf Goethe hatte, und die Bedeutung zu begreifen, die er ihm beimaß.

So hat Goethe ſich in ſeinem Idealbild weſentlich auf die allgemeine Darſtellung der politiſchen Zuſtände beſchränkt. Sein erſtes Drama ſchildert den Verfall der königlichen Macht und möchte eine Art Durchſchnittsbild durch die politiſch zunächſt allein in Betracht kommenden Stände geben, den Adel, das höhere Bürgertum und die Kirche. Zu ihnen ſollte dann in der Fortſetzung in der Perſon des „Handwerkers“ das politiſch erwachte Volk treten. In den Ständen ſah er ja die für den Aufbau des Staates notwendigen Organismen[1]).

[1]) Vgl. oben S. 1. 43 Anm., dazu Hehn, Gedanken über Goethe[2] S. 233 fg.; Lorenz, Goethes politiſche Lehrjahre S. 15; Kaß, Goethe und Möſer (Göttinger Diſſ. 1909) S. 66 fg. Marcks im Goethe-Jahrb. 32, 9.

Wenn Caroline Herder (Knebels Nachlaß II, 348) nach der erſten Aufführung ſchreibt: „es iſt nur allzu wahr, daß er das Ganze zu

An typischen, meist nur durch wenige persönliche Züge individualisierten Vertretern will er ihre Stellung zu den Zeitverhältnissen schildern. Daß er sie wesentlich von dieser Seite auffaßt, unterscheidet seine Art der Typenbildung scharf von der Diderots, der ja auch für die Menschen im Drama die Forderung stellte: ils auront le caractère de leur état (s. oben S. 69). Sie sollten ihm als moralische Exempel dienen, die die sittlichen Eigenschaften eines Standes bis ins Einzelne möglichst erschöpfend und anschaulich uns vorführten. Goethe dagegen faßt z. B. bei dem Gerichtsrat nicht sowohl den Richter in der Erfüllung der Pflichten seines Berufes ins Auge als die politische Rolle, die das Bürgertum bisher gespielt hat und später spielen wird.

VII. Königtum und Adel.

1. Der König.

Während in den Memoiren die Entführung der Heldin unter Ludwig XV. sich ereignete und sie nach Jahren erst Ludwig XVI. kurz vor seinem Sturze sah, hat Goethe um der zeitlichen Konzentration der Handlung willen die ganze Handlung unter einen Fürsten verlegt und diesen nach dem menschlich sympathischeren Bilde des Enkels geschaffen. Er bot ihm, nach Ausscheidung aller zufälligen, rein persönlichen Eigenschaften wie von selbst den Typus eines schwachen und gutmütigen Fürsten, wie er so oft die Reihe einer dekadenten Herrscherfamilie abschließt.

„Vom alten Heldenstamme grünt er auf", aber „die Kraft entgeht dem späten Zweige". Das Gefühl, daß er „auf zu hohen Platz hinaufgestellt" (435 fg.) und den Schwierigkeiten

Gunsten der Stände auflösen wird," so dachte sie wohl schwerlich an ihre politische Bedeutung, sondern nur an ein Eingreifen der Standesgrenzen in Eugenies Schicksal — ein Problem, das so oft im bürgerlichen Drama behandelt war.

der Zeit nicht gewachsen ist, gibt seinem Wesen einen Zug von weicher Schwermut. Wohl ist er tief durchdrungen von dem Glauben an das Recht der Geburt, das ihn zum Herrscher berief (306), und in dem vollen Bewußtsein seiner Majestät vollzieht er „durch allgewaltigen königlichen Spruch" Eugenies Legitimierung, aber mit „mildem Blick und sanftem Ton" spricht er zu ihr, und liebevoll drückt er sie an sich. Er träumt von Volksbeglückung durch ein patriarchalisches Regiment:

> Bis an den letzten Herd im Königreich
> Empfände man des Vaters warme Sorge;
> Begnügte sollten unter niedrem Dach,
> Begnügte sollten im Palaste wohnen. (419 fg.)

Aber zu den „reinen Wünschen" ist ihm, wie er selbst schmerzlich erkennt, nicht auch die „volle Kraft gegeben". Ein Mann der Tat dürfte nicht so über den Widerstand klagen, den die Welt jedem Vorsatz entgegenstellt, über die Macht des Zufalls, die sofort „mit dem Willen spielt", und die „tausend Willen, die sich mit dem besten Willen kreuzen". Erfüllt von jener Sentimentalität der Zeit, die man auch bei Fürsten zu suchen liebte, „entsagte er gern dem Throne, gern der Welt", wenn er sein Volk beglückt wüßte (425). Ihn zieren alle „Tugenden der Häuslichkeit" (437). „Unter allen seinen Schätzen leuchten ihm seine Kinder am herrlichsten entgegen" (50). Er freut sich, von dem „glatten Marmorboden" (324) zu flüchten unter „der Bäume hochgewölbtes Dach", wo „entfernten Weltgetöses Widerhall nach und nach verklingt" und nur „der Lüfte liebliches Geweb' ihn leis umstrickt", um hier, „was ihn sonst bedrängt, zu vergessen" und sich ein idyllisches Glück, getragen durch Gattenliebe und Freundschaft, zu träumen (16 fg. 30 fg.).

Eine enge und feste Schranke scheidet ihn von seinem Volke. Die Menge verschwindet ihm hinter den Wenigen, die wie er selbst durch die Geburt bestimmt sind, „den Tausenden durch Wirken, Bilden, Herrschen vorzustehn". In seinen „nächsten Anverwandten sucht er die gebornen Räte, die mit ihm vereint das Reich beschützen und beglücken sollen" (303 fg.). Und in

dem festen Zusammenschluß von Königtum und Adel erblickt er das einzige Mittel gegen die von unten aufsteigende Bewegung „zu erhalten, was sie selbst und ihr Volk erhalten kann“ (370). Darum erscheint ihm auch als die furchtbarste Gefahr die Zwietracht, „die Große gegen Große reizt“.

So ist das Königtum faktisch zu einer Herrschaft des Adels geworden. Und wie nützt er seine Stellung aus! Er bildet im Staate eine Welt für sich, in der mit schrankenloser Willkür die Leidenschaften sich wie entfesselte Naturkräfte „gewaltig seltsam hin und her bewegen“ (2012). Die absolute Macht des königlichen Willens wird in diesen „obern Regionen“ zu einem willkommenen Mittel, um ungehindert durch Recht und Gericht persönliche Interessen durchzusetzen. Das Verfahren gegen Eugenie, wie es Goethe unabhängig von seiner Quelle sich konstruiert hat, soll zeigen, wie dadurch eine völlige Rechtlosigkeit eingetreten ist. Ihm schwebte dabei, wie damals jeder Leser sofort erkannte, der Mißbrauch der lettres de cachet vor. Aber seinem Prinzip durchgehender Idealisierung getreu, hat er auch hier ein allgemeines und gesteigertes Abbild der Wirklichkeit gegeben. Böttigers Tadel (Goethe-Jb. 18, 147): das sei „eine lettre de cachet, die wie ein Medusenkopf die Menschen versteine und niemals weder in Frankreich noch irgendwo so vorhanden gewesen“, hätte Goethe gewiß lächelnd als ein unfreiwilliges Lob hingenommen. Er macht im Drama daraus „der Allgewalt Befehl“. Die Organe der Verwaltung wie der Justiz versagen ihm gegenüber völlig. Ihre Vertreter, der Gouverneur und der Gerichtsrat, beide sonst gewissenhafte und wohlwollende Männer, ziehen sich, so hilfsbereit sie anfangs sind, doch sofort zurück, sobald sie „des Königs Hand und Siegel“ erblicken; im Bewußtsein ihrer Ohnmacht haben sie gelernt, in solche Vorgänge wie in eine Naturnotwendigkeit schweigend sich zu fügen. Und auch die Kirche schließt dem Opfer der Gewalt die Pforten des Klosters. Vollends das Volk sieht mit stumpfer Gleichgültigkeit zu. Das Verhalten aller aber beweist, daß es sich um keinen vereinzelten Fall handelt.

2. Der Herzog.

Ebenso dem selbstsüchtigen, nur von dem Verlangen nach Besitz und Macht geleiteten Treiben des Adels wie der Willkürherrschaft des Königs stellte Goethe als Vertreter einer uneigennützigen, die Interessen aller Stände wahrenden Politik den nächsten Verwandten des Königs, den Herzog, gegenüber. Die Grundzüge seines Charakters wie seiner politischen Stellung entnahm er den Memoiren. Darüber hinaus noch weiter auf die geschichtliche Rolle, die der Prinz von Conti in den Verfassungskämpfen gespielt hatte, zurückzugreifen, lag für Goethes nirgends in die besonderen politischen Verhältnisse hinabsteigende Darstellung kein Anlaß vor[1]).

Da der Prinz schon 17 Jahre vor dem Ausbruch der Revolution starb, so bildete Goethe sein Auftreten in der Fortsetzung seines Dramas dem des Herzogs Philippe-Égalité nach, ähnlich wie er in dem König Ludwig XV. und XVI. verschmolzen hatte. Es lag für ihn nahe, den Prinzen seine Rolle in der Weise des Herzogs von Orleans weiterspielen zu lassen. Wie beide sich in ihrer Opposition gegen den Hof und in ihrer Hinneigung zum Volke ähnlich waren, so zog der Herzog von Orleans gewissermaßen die praktischen Konsequenzen während der Revolution und erlitt die tragischen Folgen der gleichen Voraussetzungen. Warnend hatte Goethe schon in dem „Mädchen von Oberkirch“ auf sein Schicksal hingewiesen: „Was half dem unglücklichen, dem schnöden Fürsten von Geblüte sich den Namen Gleichheit zu geben? Suchte man nicht seine Plane unter den Namen Gleichheit auf?“ Indessen wäre es durchaus falsch, nun in dem Herzog von Orleans das Vorbild für den Herzog in Goethes Drama sehen zu wollen. Nur in ihrem äußern Handeln gleichen sie sich, in ihrem ganzen Charakter und besonders in den Motiven ihres politischen Auftretens sind sie

[1]) Auch die Charakteristik bei Soulavie II, 134, 185 (über sein Verhältnis zu seinem Sohne, dem Grafen de la Marche) bot ihm nichts Wesentliches, ganz abgesehen davon, daß er sie viel zu spät kennen lernte.

grundverschieden. Gerade ein Vergleich beider bringt uns zum Bewußtsein, wie rein typisch der Goethesche Staatsmann gedacht und wie stark er idealisiert ist. Dieselbe Empfindung hat man, wenn man ihn neben das Porträt stellt, das die pietätvolle Hand der Tochter von dem Prinzen von Conti gegeben hat. Anderseits hat Goethe hier, wo es sich um eine Hauptfigur des Dramas handelt, sich nicht darauf beschränkt, sie nur in ihren allgemeinen Grundzügen zu entwerfen, sondern sie zugleich — viel mehr als selbst die des Gerichtsrats — mit reichem persönlichen Leben erfüllt. Keiner im Drama außer Eugenie ergreift uns menschlich so tief wie er.

Dieser Staatsmann hat mehr von der Natur Egmonts als Oraniens. Er ist kein harter, nüchterner Realist, der klar und energisch seine politischen Ziele verfolgt; er ist ein edler, warm und tief empfindender Mensch, dem aber die Erfahrungen die Illusionen zerstört und einen herben und müden Zug aufgeprägt haben. Äußerlich hat ihm das Leben alles geboten: Reichtum, Liebesglück, Ehre und Macht. Aber schließlich ist das Einzige, was ihn an das Leben kettet, die Liebe zu seiner illegitimen Tochter. Mit bewunderungswürdiger Konsequenz hat Goethe dies Motiv durchgeführt.

Er ist Witwer. Von seiner Gattin schweigt das Drama; schwerlich verband ihn mit ihr eine tiefere Neigung. Sein einziger Sohn hat ihm durch sein rohes, wildes Wesen schon die Mannesjahre verbittert, jetzt im Alter muß er in ihm seinen politischen Gegner, einen Führer der extremen Adelspartei sehen[1]). In den herben Worten, mit denen er sein kurzes Bekenntnis über seinen geheimen Liebesbund mit der dem Könige nah anverwandten Fürstin abbricht: „Begraben sei das Übrige mit ihr!“ verraten sich die bitteren Erinnerungen, die sich an diese

[1]) Castles Vermutung, der „Graf“, der am Eingang des ersten Aktes als Begleiter des Königs erscheint, sei mit dem Sohne des Herzogs identisch, scheint mir unhaltbar. Er wird in den paar Szenen, in denen er ganz flüchtig, fast nur in der Rolle des Boten eingeführt wird, als farbloser Typus des Hofmanns gezeichnet. Weder was er

Liebe für ihn hefteten. Und die Gleichgültigkeit, ja die Abneigung der „stolzen Frau“ gegen die Tochter, die „ihr der Neigung Schwäche vorzuwerfen schien“ (744), mußte sie ihm vollends entfremden. Wie eine Befreiung empfindet er schon mit Rücksicht auf Eugenie ihren Tod (748).

Die ganze zurückgedrängte Wärme seines Herzens wendet er der Tochter zu. In seiner unmittelbaren Nähe, in den alten „gotischen“ Räumen seines sonst mit modernster Pracht ausgestatteten Palastes[1]) läßt er sie verborgen vor der Welt aufs sorgsamste erziehen. Im Stillen bereitet er alles für ihre künftige Erhebung vor. „Ums Kleinste wie ums Größte besorgt“, leitet er ihre Erziehung (112, 1951); die besten Lehrer müssen sie in die geistige Bildung seines Lebenskreises einführen; er selbst bildet sie aus in allen ritterlichen Übungen, damit sie dereinst „jeglicher Gefahr begegnen könne“. „Entzückt freut er sich an der Entwicklung ihrer Kräfte, an den Riesenschritten ihrer Bildung“ (1305). „Sie überall zu sehen als Meisterin, das war sein Stolz“ (600, 1384). Schon malt er sich aus, wie er einst der Erwachsenen auf weiten Reisen die Welt zeigen, sie bis zur Küste des Meeres führen und „ihres ersten Blickes ins Unbegrenzte mit liebevollem Anteil sich freuen werde“ (1960). Kein Tag vergeht, an dem nicht „beim Erwachen schon das Bild des holden Kindes dringend ihm entgegenschwebte“. „Die Hoffnung, sie zu sehen, gab den mühevollen Stunden den einz'gen Reiz“, und abends eilte er, ungeduldig über jedes Hindernis und jede Zögerung, zu ihr (1290—1300). „Sie war die Seele seines ganzen Hauses“ (1289).

selbst dem König über das Verhältnis des Herzogs zur Fürstin und zu Eugenie sagt, noch die Worte, die der König in seiner Gegenwart an den Herzog richtet, verraten etwas von einem näheren Verhältnis zwischen beiden. Vollends sein Benehmen, als der Herzog mit der scheintoten Tochter auftritt, scheint mir eine verwandtschaftliche Beziehung auszuschließen.

[1]) Vgl. die szenarischen Bemerkungen zu Akt II und III und oben S. 75.

Es ist nicht bloß die Liebe des Vaters, die ihn zu ihr zieht; der müde Staatsmann flüchtete sich „aus der Welt gedrängten Posse“ zu dem Kinde, um aus seinem reinen Sinn, seinem hoffnungsfreudigen Glauben an das Leben „Erholung, Trost und neuen Lebensmut“ (481) zu schöpfen. Scharf kontrastiert Goethe gleich in dem ersten Gespräch beider seine herbe Lebensauffassung mit dem jugendlichen Idealismus Eugenies. Der Herzog hat zu tief in die „Sorgen und Gefahren“ des Hoflebens geblickt, das „Mißtrauen und den Neid“, die jeden Schritt umlauern, um nicht mit Bangen ihrem Eintritt in diese Welt, den er doch wünschen muß, entgegenzusehen. Auch die Gefahren, in die den Staat die Ausartung des Absolutismus, die innere Schwäche des Königs und die schrankenlose Begehrlichkeit des Adels stürzen müssen, durchschaut er klar, und der Gedanke an die drohende Revolution läßt ihn nicht los (1675).

Über seine politische Stellung hat Goethe in diesem Drama nur Andeutungen gegeben; Genaueres mußte die Fortsetzung bringen. Man fühlt sich an Goethes eigene, dramatisch besonders im „Egmont“ vertretenen Anschauungen über das Verhältnis der Stände erinnert. Der Herzog will ein starkes Königtum, das den Übergriffen des Adels entgegentritt; er beklagt die Schwäche und Milde des Fürsten, die nur „Verwegenheit zeugt“, (434) und „hofft Heil des Ganzen von der Strenge“. Aber anderseits soll der König auch die Macht der Aristokratie „nicht verkennen“ (442). So ist er in eine Opposition zum König gedrängt und hat dessen Mißtrauen und Furcht geweckt (445, 316). Diese Stimmungen werden noch dadurch verschärft, daß dieser ideale Vertreter des Adels, wie Egmont, zugleich von warmer Liebe zum Volke erfüllt ist und seine Liebe genießt. Wie jener ist er

heiter, aller Menschen Freund,
Behilflich, wach, zu Rat und Tat bequem (1641).

Seine Stellung am Thron benutzte er, um für das Wohl Unzähliger einzutreten (1626).

Die Lust und Kraft zu solchem Wirken gab ihm immer wieder die Liebe zu seiner Tochter. „Wie schal und abgeschmackt erscheint ihm oft das Leben“,

Wenn alles Regen, alles Treiben stets
Zu neuem Regen, neuem Treiben führt
Und kein geliebter Zweck ihm endlich lohnt.
Den sah er nur in ihr, und so besaß
Und so erwarb er mit Vergnügen, ihr
Ein kleines Reich anmut'gen Glücks zu schaffen ...
Den Vater lieben sie! so sagt' er sich,
Dem Vater danken sie's und werden auch
Die Tochter einst als werte Freundin grüßen (1634 fg.).

Ihr zuliebe entschließt er sich, nach dem Tode der fürstlichen Mutter aus seiner Opposition gegen den König herauszutreten und ihre Legitimierung und Einführung am Hofe zur Bedingung seiner Versöhnung zu machen (750 fg. 1934 fg.).

So trifft ihn die Nachricht von ihrem Tode bis in die Wurzel seines Daseins.

Die Situation, in der uns Goethe den Herzog nach dem Empfang der Todesnachricht zeigt, gehört zu den peinlichsten, die je ein Dramatiker behandelt hat. Das Ganze ruht auf einer Lüge. Eine Lüge ist der Tod Eugenies, eine Lüge die Ausmalung der Umstände bis ins Kleinste, eine Lüge die Sprache herzlicher Teilnahme und erhebenden Trostes. Nur der Schmerz des Vaters ist echt. Und daß er unter den Händen derer, die ihm das Leid zugefügt, alle Qualen des wirklichen Verlustes durchleben muß, ist eine seelische Marter auch für uns. In der Quelle fand Goethe keine Spur von dieser Situation. Stephanie erfährt nichts von der Wirkung, die ihr Verschwinden auf ihren Vater gehabt hat. Auch im Drama wäre es sehr leicht möglich gewesen, die Szene zu umgehen und uns nur indirekt ihren Inhalt kurz mitzuteilen. Ja, wie ich in der Entstehungsgeschichte andeutete, wahrscheinlich

war am Schluß der ursprünglichen ersten beiden Akte, aus denen die fünf des ersten Stückes erwuchsen, noch kein Raum für eine solche Szene, zum mindesten nicht für ihre breitere Ausgestaltung. Weshalb also hat Goethe sie zu einem ganzen Akt, noch dazu im Mittelpunkte des Dramas ausgesponnen?

Auch hier sieht man, daß das ganze erste Drama wesentlich als Seelendrama gedacht ist. Für den Fortschritt der äußeren Handlung wäre der Akt zu entbehren, für die innere Entwicklung des Herzogs ist er um so bedeutungsvoller. Mit Eugenies Tod ist ihm das geraubt, was bisher der eigentliche Zweck seines Lebens war. Im tiefsten Schmerze ringt er sich durch zum Bewußtsein seiner höheren Pflicht.

Goethe hat aber zugleich diesen Szenen eine über den unmittelbaren dramatischen Zweck hinausgehende allgemeine Bedeutung gegeben. Die Worte des Weltgeistlichen (1653):

So tiefer Schmerzen heiße Qual verbürgt
Dem Augenblick unendlichen Gehalt,

gelten auch noch in einem weiteren Sinne. Das einzelne Menschenschicksal wird hier zum Sinnbild des schwersten Menschenschicksals überhaupt. Furchtbarer, grausamer kann ein geliebtes Wesen kaum hinweggerafft werden, als es hier dargestellt wird. Schon stofflich übt so die Szene eine erschütternde Wirkung auf alle. Vor allem aber ihre künstlerische Ausführung läßt uns fast das Persönliche über dem allgemein Menschlichen vergessen.

In dem Herzog sehen wir nur den edlen großen Menschen, der reiner und stärker, als wir es könnten, die Tiefen des Schmerzes durchlebt. Der Dichter zeigt ihn uns, wie er aus dem dumpfen Gefühl der Verlassenheit und Öde zu dem deutlichen Bewußtsein seines Verlustes erwacht. Wie in kleinen rührenden Zügen das Wesen und Walten der Toten vor ihm lebendig wird (1290 fg.). Wie ihn der Ekel, ja der Haß gegen die Welt überkommt und er — ein zweiter Lear — in wildem Weh in allgemeiner Vernichtung untergehen möchte (1317 fg.).

Wie er endlich in bitteren Selbstvorwürfen in sich und seiner Umgebung die Schuld an ihrem Tode sucht (1336 fg.).

Aus diesem Abgrund des Schmerzes läßt ihn dann Goethe sich langsam erheben. In das Empfinden und Denken seines Helden hat er gerade hier ein gutes Stück der eignen Persönlichkeit gelegt. Er greift zu denselben Trostmitteln, die auch er sonst bei solchen Erlebnissen anwendet. Auch das Problem des Todes, wo die Nichtigkeit des Irdischen uns mit ihren Schauern berührt, sucht er rein menschlich zu lösen. Die Kunst soll das Bild des Todes sanft verklären und die Heiligung alles Tuns im Andenken an den Toten sein Wesen in unserem Geiste lebendig erhalten[1]).

So müht sich zunächst die Phantasie des Herzogs den Gedanken der Verwesung des Furchtbaren, das ihm anhaftet, zu entkleiden. Nur jener allgemeinere Zweck der Szene mag es erklären und rechtfertigen, daß der Dichter hier verschiedene Formen der Bestattung und des Gräberkultus ausmalt. Nirgends ist er so gleichgültig gegen die dramatischen Forderungen. Der Herzog möchte durch Einbalsamieren die Schönheit der Gestalt der Zerstörung entreißen. Dann wieder gedenkt er des „weisen Brauches der Alten", das Vergängliche „gleich wenn sich der Geist, der wirkende getrennt, durch reiner Flammen Tätigkeit zu lösen" und die Asche zu trauernder Erinnerung zu bewahren. Und da ihm dies alles versagt ist, will er um das Denkmal der Toten eine künstliche Wildnis aufwachsen lassen und die Natur selbst zum stummen Abbild der Trauer machen. — Wie gern Goethe solchen Vorstellungen sich hingab, mögen einige Parallelen

[1]) Wie scharf unterscheidet sich dadurch diese Szene von den verwandten in Lessings Nathan IV, 7 (vgl. mein Buch „Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit" 391 fg.). Für Lessings Helden bildet ein solches Erlebnis den höchsten Prüfstein für seine religiöse Überzeugung, aus trotzigem Zweifel findet er gerade hier den Weg zu tiefster „Ergebenheit in Gott"; daraus schöpft er die Kraft zur völligen Verneinung des selbstsüchtigen Willens, zu ununterbrochener Liebestätigkeit, selbst den Feinden gegenüber.

zeigen. An Mignons Leiche übt der Arzt „die schöne Kunst, einen Körper nicht allein zu balsamieren, sondern ihm auch ein lebendiges Ansehen zu geben", und so zeigt er sie uns „wie schlafend, in der angenehmsten Stellung — alle bewundern diesen Schein des Lebens". Bei der Niederlegung von Schillers Schädel vergleicht Goethe dieses Unternehmen „dem auflösenden Moder einen köstlichen Schatz zu entziehen", dem Brauch „der frommen Alten, die nach erloschenem Holzstoß aus verglommenen Kohlen fromm das Überbliebene sammelten, um solches, in würdiger Urne bewahrt, mit lang dauernden Monumenten zu schmücken" (Weimarer Ausg. 42, 2, 77). Mit wie liebevollem Eingehen verweilte er in den „Wahlverwandtschaften" bei den Zeichnungen von Urnen und Grabmälern, die der Architekt teils gesammelt teils selbst entworfen hat, und bei Charlottens Bemühungen, durch künstlerische Gestaltung des alten Kirchhofs „die Trauer auszuschmücken" [1]).

Aber so sehr der Künstler in Goethe das gerade in seiner Zeit neu erwachte Streben, sich den Tod ästhetisch zu verklären, nachempfand und würdigte, so scharf verurteilte er anderseits die Gefühlsschwelgerei, die müde und weichlich darin aufging, ja er konnte dem einseitigen Grabeskultus ebenso einseitig die derben Verse entgegenschleudern:

Und wo die Freunde verfaulen,
Das ist ganz einerlei,
Ob unter Marmor-Saulen
Oder im Rasen frei.

Die tiefsten Quellen des Trostes waren für ihn stets die rege Anschauung und Erkenntnis des Natur- und Menschenlebens und das tatkräftige Wirken. Zu diesen Quellen verweist er jetzt durch den Weltgeistlichen den Herzog. Aber in der Tiefe seines Schmerzes scheinen sie versiegt zu sein. Die Natur bietet

[1]) François Poncet, Les affinités électives, Paris 1910, p. 140 nennt das 1. Kapitel des 2. Teils une dissertation dialoguée sur le culte des morts.

dem müden Sinne des Vaters nichts mehr [1]), der „das Längstgewohnte" mit den frischen Augen seines Kindes anzuschauen gehofft hatte. Auch zu hilfreicher Tätigkeit für andere findet er in sich nicht mehr die Kraft: Die Freude, die er sonst dabei empfand, ist erloschen mit dem Tode derjenigen, die ihn an die Welt knüpfte. Und so gebieterisch die Pflicht ihn mahnt, als der Einzige, der es kann, der politischen Gefahr entgegenzutreten: mit Eugenie ist ihm der Lebensmut genommen, den er aus ihrem freudigen Idealismus schöpfte. In der Einsamkeit des Klosters sehnt er sich, sein „müdes Leben in die Grube zu senken" (1623—1686).

Aber noch über das Grab hinaus, soll jetzt die Persönlichkeit der Toten ihre lebendige Wirkung an ihm bewähren. Es ist die Form der Unsterblichkeit, die allein für Goethe einen wirklichen Lebenswert besitzt.

In dem Vergangnen lebt das Tüchtige
Verewigt sich in schöner Tat,
Und so gewinnt sich das Lebendige
Durch Folg' aus Folge neue Kraft.

Das Fortleben in einer „künftigen Welt" war ihm zwar ein Gedanke, dem er gern nachhing, den er auch wohl als Postulat hinstellte, dem er aber keine Bedeutung für das Leben einräumen wollte [2]). — Der Übergang ist hier etwas äußerlich und sprunghaft, was nach der bisher so sorgsamen psychologischen Entwicklung doppelt auffällt. Die ernsten Worte des Welt-

[1]) Eine ähnliche Stimmung spricht aus den Versen Goethes nach dem Tode Christianes an Alexander v. Humboldt:

An Trauertagen
Gelangte zu mir Dein herrlich Heft!
Es schien zu sagen:
Ermanne Dich zu fröhlichem Geschäft!
Die Welt in allen Zonen grünt und blüht
Nach ewigen beweglichen Gesetzen;
Das wußtest Du ja sonst zu schätzen,
Erheitre so durch mich Dein schwer bedrängt Gemüt!

[2]) Vgl. z. B. das Gespräch mit Eckermann vom 25. Februar 1824.

geistlichen (1700 fg.) wecken in dem Herzog plötzlich das Bewußtsein, daß Eugenie noch jetzt „ein unzerstörlich Leben" in seinem Geiste führe, wenn er in ihrem Sinne weiterlebe. Er erwacht wie aus einem „dunklen Traum". Leuchtend soll ihr Bild „ihm jetzt vorschweben, wohin er wandelt, und ihm den Weg zeigen durch dieser Erde Dornenlabyrinth". Alles Selbstsüchtige, was seiner Liebe noch anhaftete, ist abgefallen und damit zugleich alles Schwankende und Unklare in ihm überwunden. Entschlossen, so müssen wir annehmen, wird er jetzt der Mahnung an seine Pflicht folgen, die er erst müde von sich wies, „im nahen Sturmgewitter das falsch gelenkte Steuer zu ergreifen" (1661).

So schön und rein die Entwicklung ausklingt, der Schluß wirkt doch mehr rührend als erhebend. Der Herzog erscheint mehr geläutert als gestählt. Das Drama deutet kaum an, *daß* er handeln will, geschweige daß er uns sagte, *wie* er handeln wird. Und kann und darf ein Staatsmann in dieser Weise von dem Idealbilde seiner toten Tochter, die doch noch ein halbes Kind war, auf seinem Wege sich leiten lassen? So mochte der greise Wilhelm von Humboldt in der Einsamkeit des stillen Tegel die Erinnerung an die tote Gattin in seiner Seele hegen[1]) und „den segensvoll belebenden Hauch" empfinden, den „eine eigentümliche schöne Geistigkeit unabhängig von irdischen Schranken ausströmt". Hier aber fragen wir uns: wird dieser Mann, der so ganz von dem zartesten, reinsten Empfinden beherrscht ist, imstande sein, klar und entschieden einzugreifen in die verworrenen politischen Verhältnisse und energisch den Kampf aufzunehmen gegen die rücksichtslose Selbstsucht des Adels und die wilden Leidenschaften der Masse?

Hat Goethe über den erschütternden Seelenkämpfen des Vaters den Staatsmann aus den Augen verloren? Versagte ihm hier wie anderswo die Kraft, einen Mann der Tat überzeugend vor uns hinzustellen? Oder wollte er vielmehr uns

[1]) Nachlaß der Caroline von Wolzogen II² 63.

einen Idealisten zeichnen, der von den reinsten, edelsten Motiven aus eine politische Aufgabe ergreift, der er nicht gewachsen ist, und der in den, keine Rücksichten mehr kennenden, Parteikämpfen untergehen soll? Dafür spricht die ganze Anlage des Charakters, wie ich sie oben entwickelt habe, dafür auch die furchtbare tragische Ironie, die darin liegt, daß der Ahnungslose gerade in diesem weihevollen Moment der Spielball seiner Feinde ist.

VIII. Das Beamtentum.

Wie weit Goethe in diesem ersten Drama noch hinter der Aufgabe zurückbleibt, ein Durchschnittsbild durch die verschiedenen Stände zu geben und wie viel die Exposition noch der Fortsetzung übrig ließ, sieht man schon daraus, daß er außer dem Hofadel nur noch das *Beamtentum* und die *Kirche* streift, d. h. die Kreise, die der Verlauf der Handlung unmittelbar berührt. Das Volk wird uns nur von ferne gezeigt, wie es zwischen Akt 4 und 5 Eugenie erschienen ist: als eine dumpfe, schweigende Masse, die teilnahmlos der Gewalttätigkeit zusieht.

Das Beamtentum in seinen beiden Zweigen, der Verwaltung und der Justiz, ist vertreten durch den Gouverneur und den Gerichtsrat; in letzterem hat Goethe zugleich den Geist des Bürgertums darzustellen versucht, freilich hier zunächst noch mit völliger Ausschaltung der politischen Stimmungen.

1. Der Gouverneur

veranschaulicht in seiner ganz maskenhaften Gestalt eigentlich nur den glatt funktionierenden Mechanismus der Verwaltung und ihre unbedingte Abhängigkeit von dem Willen des Königs. Er führt sein Amt durchaus korrekt: gewandt und höflich, aber zugleich kühl und vorsichtig; der empörenden Ungerechtigkeit gegen Eugenie fügt er sich, sobald er das Dekret sieht, ohne jede Äußerung persönlichen Empfindens; wenn er ihr „beglückte

Fahrt, Ergebung und Hoffnung“ wünscht, so müssen diese Phrasen der Unglücklichen fast wie Hohn klingen.

Bestimmtere persönliche Züge hat Goethe der Gestalt so wenig gegeben, daß er nicht einmal andeutet, ob er adlich oder bürgerlich zu denken ist[1]); vielleicht schien ihm das erstere selbstverständlich. Dagegen ist

2. Der Gerichtsrat

nicht bloß als Typus, sondern geradezu als Ideal des Bürgers gezeichnet. Freilich kann er nur als Vertreter der höheren Kreise des Bürgertums gelten. Wie beim Herzog hat Goethe auch hier die allgemeinen Umrisse der Charakteristik mit persönlichem Leben erfüllt und so eine Gestalt geschaffen, die D. F. Strauß[2]) zu seinen Lieblingen zählte. Mit dem Gatten der Stephanie hat er auch nicht einen Zug gemein. Dagegen hat Goethe gerade in ihn eigene Lebensansichten gelegt.

„Ein Mann, gerecht, gefühlvoll, tätig, zuverlässig“ (2917) lebt er dahin „in seiner Enge reingezogenem Kreis“ (1802). Klaren und gelassenen Sinnes blickt er in das Leben. Gefaßt nimmt er den Unbestand menschlichen Geschickes hin, den „ew'gen Wechsel, in dem ein Wohl das Weh und schnelle Leiden unsre Freuden aufwiegen“ (2136 fg.). Er macht sich keine Illusionen über den engen Raum, auf den „Wahl und Wollen“ sich beschränkt. „Das Höchste[3]), was uns begegnet, kommt wer weiß woher“, und „Was geschehen soll, es wird geschehen“ (1860 fg.). So nimmt er auch die gewaltsamen, jedes Gesetzes spottenden Kämpfe der Mächtigen hin wie eine Naturnotwendigkeit und verzichtet darauf, sie an dem Maßstab bürgerlicher Moral zu messen (2012—16). Er erkennt die Staatsräson an, die auch Ungerechtes gebieten kann. Er weiß: auch die Herrschenden sind

[1]) „Er ist ein edler Mann“ sagt die Hofmeisterin 2416; aber der Ausdruck ist wohl wie 2476 in moralischem Sinne zu nehmen.

[2]) Ausgewählte Briefe, herausg. v. Zeller 270.

[3]) Vgl. Schiller, das Glück (Musenalm. f. 1799) V. 14 „Alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab“.

Gebunden und gedrängt. Sie wirken selten
Aus freier Überzeugung. Sorge, Furcht
Vor größerm Übel nötiget Regenten
Die nützlich ungerechten Taten ab.

Unbeirrt hierdurch übt er nur um so strenger seine Pflichten[1]) und wahrt er seine Rechte in dem ihm beschiedenen Lebenskreise (2009). Seine Gerechtigkeit erst als Anwalt, dann als Richter wird von allen gepriesen (1739). Aber ebenso erfüllt er „mild und edel“ die Gebote der Humanität. Eugenies Schicksal erregt, noch ehe er sie, die im Hintergrunde, abgewandt, in den Schleier gehüllt, dasitzt, gesprochen hat, in ihm ein heißes Mitleid; die gegen sie geübte „entsetzliche Gewalt“ empört ihn, so klar er sich der Zwecklosigkeit jedes Widerstandes bewußt ist, und der Gedanke, daß „diese Himmelsblume“ in der Giftluft der Kolonien verwelken soll, ist ihm unerträglich.

Aus dem Mitleid erblüht die Liebe. Sein Verhältnis zu Eugenie ist zum Teil schon in Hermann und Dorothea vorgebildet, nur daß natürlich der beschränkte Kreis des kleinen Bürgertums und der Charakter des Jünglings eine andere Färbung bedingten. Wie bei Hermann ruft der Anblick des schönen, edlen, heimatlosen Mädchens mit einem Male Empfindungen wach, die lange schon in seiner Brust geschlummert. Wie jener[2]) hatte auch er „sich einsam gefühlt, seine ganze

[1]) Die seltsamen Verse:

In abgeschloßnen Kreisen lenken wir,
Gesetzlich streng, das in der Mittelhöhe
Des Lebens wiederkehrend Schwebende

sollen wohl bedeuten: wir entscheiden die in den gewöhnlichen Verhältnissen des Lebens (oder: den mittleren Klassen?) immer wieder eintretenden Rechtsfragen.

[2]) Vgl. Gesang IV, 181 fg.:

Nicht das Sparen allein
Macht das Glück, es macht nicht das Glück der Haufe beim Haufen,
Nicht der Acker am Acker, so schön sich die Güter auch schließen...
Ach! da kommt mir so einsam vor, wie die Kammer, der Hof und
Garten, das herrliche Feld, das über die Hügel sich hinstreckt;
Alles liegt so öde vor mir: ich entbehre der Gattin.

Lage, Vermögen, Stand, Geschäft ins Auge gefaßt und nach einer Gattin gesonnen" (2159 fg.). Aber ebensowenig wie über Hermann kommt die Liebe, so machtvoll sie ihn ergreift, über ihn wie ein Rausch; er bleibt ruhig, ernst, und wie jener sieht auch er in der Geliebten von vornherein die künftige Gattin. Nie hat Goethe, auch in Hermann und Dorothea nicht, schöner und inniger das Glück der Ehe ausgesprochen als durch seinen Mund (2179 fg. vgl. 2084 fg.). Sie ist ihm „der schönste Hort" des Lebens:

Im Hause, wo der Gatte sicher waltet,
Da wohnt allein der Friede, den vergebens
Im Weiten du, da draußen, suchen magst.
Unruh'ge Mißgunst, grimmige Verleumdung,
Verhallendes, parteiisches Bestreben,
Nicht wirken sie auf diesen heil'gen Kreis!
Vernunft und Liebe hegen jedes Glück,
Und jeden Unfall mildert ihre Hand.

Wie für Hermann schließt auch für ihn die Ehe vor allem die Pflicht des Mannes in sich, schützend sein Weib durch das Leben zu geleiten. Und auch darin verrät sich seine sittlich-verständige Auffassung der Liebe, daß er ruhig zugibt (2117 fg.):

Was im Lebensgange
Dem Gatten seine Gattin fesselnd eignet,

das sei

Ein Sicherheitsgefühl, ihr werd' es nie
An Rat und Trost, an Schutz und Hilfe fehlen.

Er, der sonst in schmerzlicher Ergebung unter den Druck des Absolutismus sich beugt und Unrecht und Gewalt, die er nicht hindern kann, gefaßt erträgt, er erwidert auf Eugenies zweifelnde Frage:

Bist du in deinem Hause Fürst?

ohne Zögern mit einem bürgerlichen Selbstgefühl, das an das My house my castle des Engländers erinnert:

Ich bin's!
Und bist du mein, was kann dich mehr berühren?
Auf ewig bist du mein, versorgt, beschützt.
Der König fordre dich von mir zurück:
Als Gatte kann ich mit dem König rechten.

Diese hohe Auffassung von der Ehe, die Goethe ihm lieh, hat neben der vorbildlichen Bedeutung, die sie für das Bürgertum haben sollte, auch noch eine speziell-dramatische. Bei seiner tiefen Sehnsucht, in ihr das vollste und reinste Lebensglück zu finden, und dem ernsten Gefühl für die mit ihr verbundenen Pflichten und Rechte empfinden wir um so stärker die Schwere des Opfers, das seine Liebe bringt, wenn er zu der von Eugenie geforderten Scheinehe sich entschließt. In die höchste Selbstverleugnung und Entsagung mündet bei ihm wie bei den anderen beiden Hauptpersonen die Entwicklung in diesem ersten Drama.

Aber wenn bei Eugenie und dem Herzog am Ende desselben die politische Rolle, die sie in der Fortsetzung spielen sollen, wenigstens angedeutet ist, so stellt bei ihm hier zunächst nur das Verhältnis zur Geliebten ein weiteres dramatisches Problem auf, dagegen weist noch nichts auf sein späteres Eintreten in den politischen Kampf hin. Der Zuschauer mußte sich überrascht fühlen und dem scheinbar so völlig in sich abgeschlossenen Bilde des Charakters einen ganz neuen Zug einfügen, wenn der Mann, der bisher ein politisch indifferentes Bürgertum vertrat, im 2. Akte der Fortsetzung plötzlich als einer der geistigen Führer der Bewegung erschien, der im Stillen schon Fühlung mit den verschiedenen Parteien gesucht hat.

IX. Die Vertreter der Kirche.

Der Kirche hat Goethe in der Welt seines Dramas einen breiteren Raum gegönnt, als es eigentlich ihrer Bedeutung für die Revolution wie für die Handlung selbst entspricht. Durch nicht weniger als drei Vertreter hat er sie charakterisiert. Sollte hier die Geschichte der Stephanie, in der von Anfang an Geistliche mitspielen und die nach ihrer Entführung zum Teil in Klöstern verläuft, die Phantasie des Dichters unwillkürlich bestimmt haben? In der

1. Äbtissin

hat Goethe mit deutlicher Ironie die Mischung schwärmerischer Andacht mit einem sehr weltlichen Streben gekennzeichnet; sonst ist die Gestalt ebenso wie der Gouverneur ganz maskenhaft gehalten. Schwärmerisch preist sie das Glück, das sie und die Ihrigen „für heut so wie für ewig" in ihrem Glauben gefunden, und rühmend gedenkt sie, daß sie

oft im heiligen Bezirk
Der Erde Tränen sich in göttlich Lächeln
Verwandeln sah, in himmlisches Entzücken.

Auch Eugenien will sie mit „der Lehre treuem Wort Ruhe, Besonnenheit und Friede mit Gott und dem eigenen Herzen einflößen". Aber ihr, die selbst „von hohem Haus entsprossen ist", ist auch „der Adel der Geburt und das Vermögen" eine wesentliche Bedingung, um „dieses Hauses Rechte, die groß und wichtig sind, zu gewinnen". Und als sie das Verbannungsdekret gelesen, da spricht sie salbungsvoll mit heuchlerischer Zweideutigkeit, die Eugenien empört:

Ich beuge vor der höhern Hand mich tief,
Die hier zu walten scheint. —

Vollständig zu einem äußeren Gewand ist die Religion geworden bei dem

2. Weltgeistlichen.

Die Memoiren der Prinzessin berichten nur die Tatsache, daß der von ihr später im Nachlaß der Delorme aufgefundene falsche Totenschein von dem curé von Viroflay-lès-Versailles ausgestellt und darin als Zeuge ihres Todes neben der Delorme der abbé Aubry, chapelain de madame la duchesse de Mazarin genannt war (I, 197). Die Rolle, die diese skrupellosen Geistlichen hier gespielt hatten, gab Goethe die Anregung zu der im übrigen völlig selbständig erschaffenen Gestalt seines Weltgeistlichen. Während in den Memoiren die Tätigkeit jener beiden durchaus im Dunkeln bleibt, wagte es Goethe, seinen Abbé nicht bloß unmittelbar in die Handlung einzuführen, sondern sogar in einer frei erfundenen Situation dem Vater selbst gegenüber treten zu lassen. Er stellte ihm die dramatische Aufgabe, Eugenies Tod dem Herzog mit greifbarer Anschaulichkeit vorzuführen und dann wieder ihn mit dem Gedanken dieses Todes so weit auszusöhnen, daß in dem Herzog gar kein Verdacht aufsteigt und er ruhig in sein Schicksal sich ergibt. Die Lücke der Motivierung, die, wie ich oben S. 27 hervorhob, die Verfasserin der Memoiren rhetorisch zu verdecken sucht, wurde so dramatisch ausgefüllt und zugleich die tiefe ethische Wirkung des Todes der Tochter auf den Vater angebahnt, von der ebenfalls die Quelle nichts wußte.

Diesem Zweck entsprechend hat Goethe den Charakter ausgestaltet. Er lieh ihm die schauspielerische Fähigkeit, mit der vollen Empfindung sich in eine vorgestellte Situation hineinzuleben, dabei aber zugleich mit kluger Berechnung den Affekt zu beherrschen und abzustufen und so den Zuhörer mit fortzureißen. Anfangs still sich zurückhaltend, mit wehmütigen allgemeinen Betrachtungen den Vater schonend vorbereitend, weiß er dann um so schärfer das Grauenhafte des Vorgangs hervorzuheben, selbst von Schauder ergriffen. So

Zerreißt er das geliebte Bild und gräbt
Dem Sinne des entsetzten Hörenden
Mit Feuerzügen dieses Unglück ein.

Und dann wieder erhebt er den Herzog über den Schmerz. Dem aufgeklärten Weltmann gegenüber meidet er die Sprache erbaulicher Betrachtung; ernst und würdig entwickelt er die Trostgründe einer durchaus im Diesseits wurzelnden Lebensweisheit. Sieht man davon ab, daß der Dichter ihn hier in der charakteristischen Rolle des weltlichen Abbés auftreten läßt, so könnte dieser Heuchler mit Richard III. sagen:

Ich schein' ein Heil'ger, wo ich Teufel bin.

Wie Shakespeare hat Goethe seine Rolle durch die Virtuosität im Bösen ästhetisch geadelt. Und wie jener weiß auch er trotzdem ihn uns zugleich menschlich näher zu bringen. Auch er deutet zunächst an, wie der Weltgeistliche zu dem geworden ist, als der er vor uns steht. Aus dem engen friedlichen

Dasein eines Landpfarrers hat ihn die Überredungskunst des Sekretärs, der die unruhigen Wünsche seiner Brust erkannte und in ihm ein brauchbares Werkzeug zu finden meinte, gerissen (1200). Und es sind nicht materielle Belohnungen, die ihn reizten, nicht „Güter, Ehren, Pfründen" (1231), sondern die Hoffnung, in dem politischen Spiel durch das Vertrauen des Grafen eine leitende Stellung zu gewinnen.

Vor allem aber läßt uns Goethe ahnen, daß hinter dem Schein skrupelloser Sicherheit in seinem Auftreten doch ein tiefes Seelenleiden sich verbirgt. Der Weltgeistliche sieht sich in jener stolzen Hoffnung getäuscht, er bleibt nur „ein gefühllos Werkzeug" (1234) in der Hand der Mächtigen, sein Verlangen „mit im Rat zu sitzen" wird immer wieder auf die Zukunft vertröstet. Und dabei durchschaut er bereits klarer, als jene meinen, die Parteiverhältnisse (1247 fg.), und sorgenvoll erkennt er das letzte Ziel, zu dem der politische Kampf führen muß:

So untergrabt ihr Vaterland und Thron;
Wer soll sich retten, wenn das Ganze stürzt?

Wehmütig denkt er jetzt zurück an das idyllische Glück, das er einst in dem einfachen und bedürfnislosen Leben inmitten der Natur genossen — auch er ist berührt von der sentimentalen Sehnsucht der Zeit.

Doch alles dies vermag ihn nicht wankend zu machen auf der einmal betretenen Bahn. Für ihn gibt es kein Zurück mehr (1199). Auf die prüfende Frage des Sekretärs:

Besorgst du keine Reue hintennach?

erwiderte er hart: „Wir sind fest!" Aber diese Überspannung des Willens kann nicht dauern. In der Fortsetzung des Dramas sollte die Katastrophe ihn uns auch innerlich gebrochen zeigen.

Neben der Verweltlichung und Selbstsucht innerhalb der Kirche stellt Goethe auch die bis zur Weltflucht gesteigerte selbstlose Hingabe an das Göttliche dar in dem

3. Mönch.

Er ist eine seiner eigenartigsten Schöpfungen, und man fragt sich vergebens, wie er darauf geführt ist. Seine Quelle bot ihm gar keine Anregung. Bréal, Deux études sur Goethe p. 159 sprach etwas kühn die Vermutung aus: Pour moi, il n'y a pas de doute: Goethe a voulu préparer l'entrée en scène de celui qui offrira les dernières consolations au roi près de mourir. C'est l'abbé Edgeworth que nous avons devant nous. Seulement il amalgame ici l'abbé irlandais avec le père Aubry, le missionnaire des forêts d'Amérique, qui venait en 1801 de faire son apparition dans le roman d'*Atala*. Gegen die erstere Annahme spricht der Umstand, daß in dem Schema der Fortsetzung der Mönch niemals mit dem gefangenen König zusammen erscheint; gegen die zweite, daß das Schema des Stückes schon vor 1801 entworfen war, der Mönch hätte dann nachträglich eingefügt sein müssen, was bei der Bedeutung, die er für Eugenies Entschluß hat, wenig wahrscheinlich ist[1]).

Aber so fremdartig der Mönch in der Welt der Goetheschen Menschen erscheint, auch in ihm hat er neben charakteristischen Stimmungen der Zeit persönliche Stimmungen verdichtet.

Seine Bedeutung für das Drama ist eine doppelte. Durch die Macht seiner Persönlichkeit wird Eugenies letzter Entschluß, wenn sie ihn auch durchaus aus freier Entscheidung trifft, hervorgerufen. Er selbst steht abseits von den selbstsüchtigen Interessen, die alle anderen bewegen, ja er ist erhaben über jede Leidenschaft. Mit strengem sittlichen Ernst schaut er auf die Verhältnisse der Zeit und das Spiel des Lebens überhaupt. So erhebt er sein Wort, wie der Sprecher eines Chors, an den entscheidenden Punkten der Handlung: mit düsterer Prophezeiung am Ende dieses Stückes und mit „begeisterter Rede" mitten im Kerker beim Hereinbruch der Katastrophe im nächsten Drama.

[1]) Auch Dalmeyda Goethe et le drame antique p. 307 nennt Bréals Hypothese séduisante, mais fragile.

Sein religiöser Glaube wurzelt in dem tiefen Bewußtsein der Abhängigkeit unseres Lebens von der göttlichen Leitung:

Das ewig Wirkende bewegt,
Uns unbegreiflich, dieses oder jenes
Als wie von ohngefähr zu unserm Wohl,
Zum Rate, zur Entscheidung, zum Vollbringen,
Und wie getragen werden wir ans Ziel. (2704 fg.)

In diesem Bewußtsein findet er „das höchste Glück" und „im Leiden schönsten Trost". Aber es verleitet ihn nicht zu einem willen- und tatenlosen Quietismus. Erst wenn „der prüfende Verstand sich als ohnmächtig selbst bekennen muß" (2725), überläßt er sich still dem Walten der höheren Macht. Bei den Entscheidungen aber, vor die ihn das Leben stellt, ist für ihn der leitende Gesichtspunkt nicht das eigene Wohl, sondern allein die Frage:

was ihm den meisten Raum
Zu heil'gem Tun und Wirken übrig läßt,
Was seinen Geist am wenigsten begrenzt,
Am wenigsten die frommen Taten fesselt.

Früh hat ihn bei solchen Gesinnungen ein Ekel erfaßt an der sittlichen Verderbnis der alten Welt, dieser „Wildnis frechen Städtelebens, diesem Wust verfeinerter Verbrechen, diesem Pfuhl der Selbstigkeit" (2772). Und

als jungen Mann entführte schon
Zu wilden Stämmen ihn der Geist hinüber.

Aber ihn lockt nicht die sentimentale Sehnsucht der Zeit nach dem erträumten Glück der Naturvölker, er geht, um auf neuem Boden der Humanität eine Stätte zu bereiten und zugleich, um den Verbannten, den in dem fremden Klima hinsiechenden Opfern einer entarteten Kultur, göttlichen Trost zu spenden.

Ins rohe Leben bracht' ich milde Sitte,
Ich brachte Himmelshoffnung in den Tod.

Die Liebe zum Vaterlande treibt ihn als Greis wieder in die Heimat zurück. Aber wenn er gehofft hatte, ihr nützen zu können (2771), so ergreift auch ihn die auf den meisten lastende Ahnung des unaufhaltsamen Zusammenbruchs; ja sie steigert

sich bei ihm zu der erschütternden Vision eines Untergangs der ganzen Kultur (2786 fg.):

Wenn ich beim Sonnenschein durch diese Straßen
Bewundernd wandle, der Gebäude Pracht,
Die felsengleich getürmten Massen schaue,
Der Plätze Kreis, der Kirchen edlen Bau,
Des Hafens masterfüllten Raum betrachte:
Das scheint mir alles für die Ewigkeit
Gegründet und geordnet; diese Menge
Gewerksam Tätiger, die hin und her
In diesen Räumen wogt, auch die verspricht,
Sich unvertilgbar ewig herzustellen.
Allein wenn dieses große Bild bei Nacht
In meines Geistes Tiefen sich erneut,
Da stürmt ein Brausen durch die düstre Luft,
Der feste Boden wankt, die Türme schwanken,
Gefugte Steine lösen sich herab,
Und so zerfällt in ungeformten Schutt
Die Prachterscheinung. Wenig Lebendes
Durchklimmt bekümmert neuentstandne Hügel,
Und jede Trümmer deutet auf ein Grab.
Das Element zu bändigen, vermag
Ein tiefgebeugt, vermindert Volk nicht mehr,
Und rastlos wiederkehrend füllt die Flut
Mit Sand und Schlamm des Hafens Becken aus.

So sehr diese Vorstellungen durch den Charakter der Rolle und den in ihr verkörperten sittlichen Pessimismus jener Zeit bedingt sind, so werden damit doch zugleich Stimmungen angeschlagen, die zu allen Zeiten, besonders solchen einer hochgesteigerten Kultur den Menschen beschleichen[1]). Auch Goethe,

[1]) In der Form klingt die Stelle stark an die berühmte Prophezeiung Shakespeares in der Maske Prosperos an (IV, 1):

The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve.

Aus neuerer Zeit möchte ich erinnern an die vielzitierte groteske Phantasie Macaulays in seinem Essai über Rankes „Päpste", wo er sich ausmalt when some traveller from New Zealand shall, in the midst of a vast solitude, take his stand on a broken arch of London Bridge to sketch the ruins of St. Paul's. (Essays ed. Tauchn. IV, 99.)

so hoffnungsfreudig er sonst in das Leben schaute, waren diese Stimmungen nicht fremd. Noch im März 1828 äußerte er gegen Eckermann: „Denkt man sich bei deprimierter Stimmung recht tief in das Elend unserer Zeit hinein, so kommt es einem oft vor, als wäre die Welt zum jüngsten Tage reif. (Vgl. Faust V. 4092.) Und das Übel häuft sich von Generation zu Generation! Gehen Sie einmal in unsere großen Städte, halten Sie einmal einen Umgang an der Seite eines zweiten hinkenden Teufels oder eines Arztes, und er wird Ihnen Geschichten zuflüstern, daß Sie über das Elend erschrecken."

X. Die Intriganten.

Ich füge hier zum Schluß den Sekretär des Herzogs und die Hofmeisterin Eugenies an. Sie fallen etwas aus der Reihe der übrigen Personen des Dramas heraus, weil sie kaum charakteristisch sind für die politischen und sozialen Verhältnisse der Zeit. Nur in ihrem äußeren Handeln ist die Hofmeisterin der Delorme der Memoiren nachgebildet; ihr Charakter dagegen ist eine durchaus selbständige Schöpfung Goethes. Vollends für den Sekretär hat er den ancien officier dans la maison du roi, Mr. Jacquet, der in den Memoiren in die Handlung nur ganz locker verflochten ist und dort als beschaulicher Philosoph sein Leben beschließt, eigentlich nur soweit herangezogen, als er auch jenen zum Bräutigam der Hofmeisterin machte. Wie andere Dichter vor ihm hat Goethe das Paar dadurch unter sich kontrastiert, daß er einen entschlossenen Bösewicht und eine an sich gute, aber schwache, von jenem beherrschte und verführte Persönlichkeit zusammenstellte. Sorgfältiger und eigentümlicher ausgeführt ist nur die letztere.

1. Der Sekretär

erhebt sich kaum wesentlich über einen damals im Drama nicht seltenen Typus des Intriganten. Er ist der skrupellose Diener

eines fremden Willens, der Maschinist der Handlung, nur daß die Art seines Wirkens hier im Halbdunkel bleibt. Die Motive, die ihn bewogen haben, „seinen Herrn, den edlen Herzog", zu verraten und „zur Partei des Sohnes sich zu fügen" (713 fg.), sind Ehrgeiz und Genußsucht. Aber in den Zielen, die er sich gesetzt hat, verrät sich seine subalterne Natur. Er hofft, indem er sich dem Grafen unentbehrlich macht, eine rasche „Beförderung" (Fortsetzung, Akt II), zugleich schmeichelt ihm das Bewußtsein, in das politische Spiel der Parteien eingeweiht zu sein und dabei mitzuwirken. Und das Lebensglück, das er sich ausmalt, mutet uns etwas kleinbürgerlich an: eine geräumige und heitere Wohnung in der Stadt, ein behaglicher Sommeraufenthalt auf dem Lande und — sehr bezeichnend! — eine sichere Rente, die noch Ersparnisse zu machen gestattet (670 fg.).

„Von außen gefällig, liebenswert, unwiderstehlich" (723), verfolgt er kalt und rücksichtslos seinen Weg. Er schrickt nicht vor dem Verbrechen gegen die Tochter seines Herrn zurück, um den Haß des Grafen gegen seine Schwester zu befriedigen. Wie die bösen Intriganten im alten Drama meist, scheint er jedes menschliche Empfinden erstickt zu haben. Selbst seine Braut ist für ihn nur ein Stein in seinem Spiele. Die Beteuerungen seiner Liebe zu ihr verhüllen unter dem künstlichen Pathos trivialer Bilder nur schlecht die Kälte seiner Gefühle (z. B. 658 fg.). In Wahrheit ist sie ihm „das kluge Weib, das ganz uns angehört" (1169). Und er bedenkt sich nicht, sie zur Ausführung des Frevels zu zwingen, obwohl er weiß, daß, wenn Eugenie ihrem Stande nicht entsagt, sie ihr Schicksal teilen muß. Falls sie sich weigern sollte, sein Verlangen zu erfüllen, ist er entschlossen, Eugenie (wohl durch Gift) hinwegzuräumen (884); aber er weiß, diese Drohung wird genügen, seine Braut willfährig zu machen.

Nur da, als er den Herzog unter dem Eindruck der Nachricht von dem Tode seiner Tochter hat zusammenbrechen sehen, scheint er doch einen Augenblick ergriffen von der Wirkung seiner Tat. Aus den Worten, mit denen er den Weltgeistlichen

empfängt, spricht eine unverstellte, freilich wohlfeile Teilnahme für den Mann, dem er so unsägliches Leid zugefügt. Ja die Frage an den Genossen:

Besorgst Du keine Reue hintennach?
Ein innres Unbehagen fügt sich oft
Auch wider unsern Willen an die Tat,

klingen wie ein Selbstbekenntnis. Aber charakteristisch ist hier schon der Ausdruck. Was er empfindet, ist doch nur „ein Unbehagen". Und so beirrt ihn denn diese Regung auch nicht im geringsten in der Durchführung seiner Rolle, und rasch ist sie gänzlich verflogen.

Zur Rechtfertigung seines Handelns vor sich selber hat sich der Sekretär eine Art Lebensphilosophie zurecht gemacht. (853 fg.) Sie zeigt — und dadurch gewinnt doch auch diese Figur etwas Typisches — zu welchem Extrem egoistischer Moral der Skeptizismus der Aufklärung in solchen Köpfen führt. Wie die meisten Freigeister, leugnet auch der Sekretär die Existenz einer die Welt beherrschenden Macht nicht, die den Ausgang der menschlichen Taten nach ihrem Willen bestimmt. Aber ihr Wesen ist für uns völlig unerkennbar. Und so bestreitet er in Wendungen, die mit ironischem Pathos Bibelstellen parodieren[1]), auch die Annahme einer sittlichen Ordnung, nach der sie die Welt lenke, und nimmt damit seinem Gottesbegriff jede praktische Bedeutung. Im Leben folgt er nur dem rohesten Naturalismus. Wie ihm der dem Menschen verliehene Verstand den Nutzen als Grund und Ziel alles Strebens zeigt, so erklärt er den rücksichtslosen Egoismus für das Recht des Menschen, unbekümmert darum, wie weit der Nutzen des Einzelnen durch den Nutzen der Gesamtheit bedingt ist.

[1]) Zu den Versen 856: Doch wer hat sich zu seinem hohen Rat Gesellen dürfen? usw.
vgl. Hiob 15,8 „Hast du Gottes heimlichen Rat gehört?" Sap. 9, 13 „Welcher Mensch weiß Gottes Rat oder kann denken, was Gott will?" Jerem. 23, 18 „Wer ist im Rat des Herrn gestanden?" (Ähnlich Röm. 11, 34).

Dem Manne mit dem nüchternen Verstande und dem skrupellosen, fest auf ein engbegrenztes Ziel gerichteten Willen stellte Goethe in der

2. Hofmeisterin

ein kluges, gewandtes, aber weich empfindendes Weib zur Seite, in dem mit dem Bedürfnis und der Fähigkeit liebevoller Teilnahme für andere doch im tiefsten Innern ein starkes selbstisches Interesse sich verbindet. Die innere Unselbständigkeit ist durch die langen Jahre, während der die Hofmeisterin die Einsamkeit ihres Zöglings in „den alten Sälen" geteilt hat, noch gesteigert worden; dem Sekretär mag ihr Wesen sogar etwas weltfremd erscheinen (757).

Wesentlich die Vorzüge ihres Charakters entfalten sich in ihrem Verhältnis zu Eugenie und machen sie fast zu dem Ideal einer Erzieherin. Der Mutterlosen „brachte sie ein überfließend Maß besorgter Mutterliebe entgegen" (2314). Alle Gaben, die in „dieser köstlichen Natur" lagen, haben sich unter ihrer Pflege „aus reicher Fülle rein entwickeln können", so daß sie nun nicht mehr unterscheiden kann, was daran „ihr eigen ist und was sie ihr verdankt". Ihre Liebe zu ihr hat etwas von der des Künstlers[1]) zu „seinem selbstgebildeten Werke" (693 fg.). Wie „Mädchen, die ihren Schmuck einander wiederholt zu zeigen kaum ermüden, öffneten beide gegenseitig ihres Herzens geheimste Fächer, sich herzlich des wechselseitgen Reichtums zu erfreuen" (941 fg.).

Anderseits besaß sie doch nicht die Kraft, einer so selbständigen und selbstbewußten Natur wie Eugenie fest entgegenzutreten. In ihrer Freude am „Glück des holden Zöglings" hat sie sie verzärtelt und verzogen. Jedem Wunsch suchte sie zuvorzukommen, jeder Besorgnis im voraus zu begegnen (2316 fg.).

Diese Frau soll nun dahin gebracht werden, die Hand zum Verderben ihres Lieblings zu leihen. Goethe gab zu

[1]) Mit einer künstlerischen Tätigkeit vergleicht auch Lessing die Erziehung Rechas durch Nathan, vgl. mein Buch über Lessings Dramen S. 454.

diesem Zwecke dem Verführer von vornherein dadurch einen starken Einfluß auf sie, daß er ihn zu ihrem Bräutigam machte. Freilich hat er das Motiv viel zu schwach entwickelt, als daß wir es lebendig empfänden. Der Sekretär ist kein Mann, der mit unwiderstehlicher Gewalt Frauenherzen fortrisse. Ihr selbst ist ihre Liebe zu ihm ein Rätsel; sie fühlt „das kalte Herz in seinem Busen". Aber einmal steht sie unter dem Bann seiner äußeren Erscheinung (724 fg.), sodann ist dem in abhängiger Lage gealterten und vereinsamten Mädchen die Liebe des glänzenden Mannes, der ihr eine ernste Neigung entgegenzubringen und ihr das lang ersehnte äußere Glück zu verheißen scheint, ein Stück ihres Lebens geworden, das sie nicht mehr entbehren kann. So ist ihr die Möglichkeit an der Wahrheit seiner Empfindungen zu zweifeln unfaßbar:

Ich würde mich vernichten, wenn ich's könnte.

Schon einmal hat der Sekretär ihr seinen Plan eröffnet, Eugenie verschwinden zu lassen. Damals hatte sie ihn mit solchem Abscheu zurückgewiesen, daß er ihr schwur „in ew'ge Nacht das Schrecknis zu begraben". Jetzt tritt die Versuchung aufs neue und um so dringender an sie heran, als er ihr gleichzeitig die Nachricht von der bevorstehenden Verheiratung überbringt und ihr ein freies, behagliches, ja glänzendes Leben an seiner Seite ausmalt. Das Glück ihres Zöglings und die Verwirklichung der so lange gehegten Hoffnungen auf ein eigenes Lebensglück stoßen damit hart zusammen. Erst nach heißem Seelenkampf läßt Goethe sie der Versuchung erliegen.

Heftig bäumt sich ihr ganzes Empfinden gegen seinen Vorschlag auf. Noch ehe er ein Wort über die ihr dabei zugedachte Rolle hat fallen lassen, wendet sie sich scheu von ihm ab; wie vor einem „Gespenst" schaudert ihr vor der Gewalt, die sie sonst an ihn zog. Der Glanz der lockenden Zukunftsbilder verblaßt vor dem Gedanken an „schwarzer Nächte Graus". Mit voller Macht tritt das Bild Eugenies vor ihre Seele, und sie fühlt, daß sie nie „mit freier Brust genießen wird, was solch ein Verbrechen ihr erwarb". Ein Grauen überkommt sie vor

der fühllosen Härte ihres Bräutigams, ein Grauen vor der ganzen Welt, in der sie sich bewegt.

Aber gerade hier, wo ihr sittliches Empfinden zu voller Klarheit gelangt zu sein scheint, setzt überraschend und doch psychologisch durchaus überzeugend der Umschwung ein. In dem Augenblicke, wo sie sich von ihm loszureißen im Begriff ist, fühlt sie wie ein dunkles Rätsel die Macht der Liebe, die sie an ihn kettete, wird sie sich dessen bewußt, was diese Liebe in ihrem Leben bedeutet. Gesammelt folgt sie jetzt seiner ruhig sachlichen Darlegung der verhängnisvollen Umstände, die Eugenies Entfernung fordern, und wesentlich sachlich, nur von leisen Äußerungen der Unruhe und Sorge begleitet, sind ihre Fragen nach der Rolle, die ihr dabei zugedacht ist, und nach dem Schicksal, das Eugenies wartet. Aber als sich ihr nun der ganze Plan in voller Deutlichkeit enthüllt hat, da erwacht auch wieder in ihr das Gewissen und der Gedanke an die rächende Gottheit. So rafft sie sich auf zu dem Entschluß, unbekümmert um sich selbst, alles zu tun, um die Gefahr von Eugenie abzuwenden.

Goethe hat sie bis zur vollen sittlichen Klarheit und Festigkeit sich durchringen lassen — nur um in demselben Augenblicke das Nutzlose jedes Widerstrebens ihr zu zeigen. Durch die Alternative, die jetzt der Sekretär stellt: entweder hilfst du Eugenie entführen oder du siehst deinen Zögling tot vor dir — schafft Goethe für sie eine Situation von hartem tragischem Zwange. Sie findet keinen anderen Ausweg als den, ihm zu gehorchen.

Tragisch wie dieser Moment ist auch ihr weiteres Schicksal. In stummer Seelenqual muß sie ihre Rolle an der Seite Eugenies durchführen. Wie eine Kassandra steht sie in der folgenden Szene neben ihr, die Wissende neben der Ahnungslosen, ihre Warnerstimme verhallt ungehört. Jeder deutliche Hinweis auf das Bevorstehende ist ihr versagt, nur in dunkeln Schicksalssprüchen kann sie die Glückliche an das gerade auf den Höhen des Lebens drohende Verhängnis mahnen. Und wie Eugenie immer leidenschaftlicher an ihrem Glück sich berauscht

und mit verwegenem Selbstgefühl das Schicksal herausfordert, da beginnt ihre Teilnahme für sie zu erkalten und das Gefühl ihrer Schuld zu schwinden.

Wie sie die Kraft gefunden hat, die Tat zu vollbringen und was sie dabei empfunden, verrät uns das Drama nicht. Die Rolle, die sie in den beiden Schlußakten spielt, ist wesentlich die äußerliche des Maschinisten: sie führt die Handlung weiter, indem sie Eugenie und den Gerichtsrat zusammenbringt und als Trägerin der lettre de cachet ihre Versuche, sich aus dem Netz zu befreien, vereitelt. Dennoch gelingt es Goethe, neben dem Opfer auch ihr unsere Teilnahme zu erhalten durch die Schwere des Schicksals, das sie selbst zu tragen hat, und die Kraft, die sie dabei beweist.

Die tragischen Konsequenzen ihrer Tat haben, wie sie fürchtete, sich auch gegen sie selbst gewandt: sie ist mit Eugenie „in gleiches Netz verschlungen", gezwungen, sie in die Verbannung, in den sicheren Tod zu begleiten. Das Gefühl, daß sie „gehorchen muß der starken Götterhand, die sie vor sich herstößt", gibt ihrem ganzen Auftreten etwas Gelassenes, ja Starres, das scharf sich abhebt von dem leidenschaftlichen Schmerz Eugenies und doch auch ergreifend wirkt. Nur mitunter erschließt sich die ganze trostlose Tiefe ihres Leidens; so als sie das Schiff zu besteigen sich rüstet:

Die Scheidenden umarmen tränend sich,
Und von den Schiffen, von dem Strande wehn
Die weißen Tücher noch den letzten Gruß...
Komm! laß uns gehen! Uns begleitet nicht
Ein Scheidegruß, wir ziehen unbeweint.

Aber das Unglück wirkt nicht, wie bei Eugenie, läuternd und erhebend auf sie ein; im Gegenteil, es läßt den selbstsüchtigen Kern ihres Charakters nur deutlicher hervortreten. Stets denkt sie nur an ihr eigenes Los, für Eugenie hat sie kein Wort herzlicher Teilnahme, tröstenden Zuspruches. Schmerzlich fühlt diese die Wandlung heraus: „Ausgewechselt ist, so scheint's

dein Herz". Sich selbst wie ihn belügend [1]) rechnet sie sich vor dem Gouverneur ihr unfreiwilliges Opfer zum Verdienste an:

Geb' ich auf solchem Weg ihr das Geleit,
So zeigt es Liebe, Muttersorgfalt an.

Mehr in ihrem als in Eugenies Interesse ist sie emsig bemüht, sie durch die Heirat mit dem bürgerlichen Gerichtsrat vor dem Untergang zu bewahren. Wie tief sie die schwer Gebeugte erniedrigt, wenn sie über ihre Hand mit dem unbekannten Manne unter Hervorhebung der reichen Mitgift verhandelt, wie peinlich für jene die Werbung sein muß, fühlt sie nicht. Freilich von ihrem Lebensstandpunkt aus muß sie in der Beschränktheit des Bürgerstandes und in der Häuslichkeit das wahre Glück für den „werten Zögling" sehen (1895 fg.) Als Eugenies Weigerung ihre Hoffnungen enttäuscht, da bricht ihre Selbstsucht unverhüllt hervor. „Du stürzest mich ins Unglück", ruft sie verzweifelnd aus. Ihre flehentliche Bitte, sie zu retten, muß ihr, die weiß, daß jetzt beider Schicksal besiegelt ist, wie ein Hohn erscheinen, und in ihrer Erbitterung reißt sie die Knieende „mit Heftigkeit auf". Aber rasch ist sie wieder gefaßt; mit müder Gelassenheit sieht sie Eugenies weiteren Schritten zu, um fast automatenhaft im letzten Augenblick mit ihrem „Talisman" dazwischen zu treten.

Eugenies Entsagung rettet zum Schluß auch sie vor der Verbannung. Die Wirkung dieser nicht mehr gehofften Wendung ihres Schicksals auf sie erleben wir im Drama nicht mehr mit; ihre selbstsüchtige Freude hätte nur einen Mißklang in die reine Stimmung der letzten Szene gebracht.

XI. Eugenie.

1. Die Grundlagen des Charakters.

Wer das verschwommene Selbstporträt des Originals kennt, in dem das Unreife, Selbstgefällige, Zerfahrene so unerfreulich hervorsticht, mag an Goethes Charakteristik die idealisierende

[1]) So läßt sich wenigstens hier der S. 87 berührte Widerspruch verschleiern.

Kunst des Dichters bewundern. Wie die Zeichnung nur in großen und einfachen Linien gehalten ist, so ist auch in dem Charakter selbst alles Kleinliche und Verworrene ausgelöscht, das Kindische zu rührender Kindlichkeit verklärt. Von vornherein hat Goethe die Gestalt dadurch gehoben, daß er das kleine Mädchen, das noch mit Puppen spielt, in eine eben erblühte Jungfrau verwandelte. Gleichzeitig vertiefte und steigerte er die glänzenden Eigenschaften, mit denen die Prinzessin gern prunkt, ihre reiche Begabung, ihre Ausbildung nicht bloß in den verschiedensten Künsten und Wissenschaften, sondern auch in allen körperlichen Übungen. Vor allem bildete er das Hauptmotiv ihres Handelns, die unzerstörbare Treue gegen das Königshaus und ihre Familie, klar heraus und befreite es von dem Eitlen und Aufdringlichen, das ihm in der Quelle anhaftet.

Wie Goethe es liebt, läßt er auch hier uns in die Entwicklung der Heldin hineinblicken. Der Liebe des Vaters hat er dabei eine weit größere Bedeutung gegeben und das Verhältnis von beiden Seiten viel ernster und tiefer entwickelt, als er es in den Memoiren fand.

Je schroffer der Stolz der fürstlichen Mutter sich von dem Kinde abwandte — „wie hat sie's anerkannt und kaum gesehen" (747) —, um so enger hat der Vater es an sich gezogen. In den alten abgeschiedenen Gemächern seines Palastes (735 fg. 1149) ist Eugenie in der Verborgenheit, aber doch in seiner unmittelbaren Nähe und in täglichem traulichen Verkehr mit ihm (1289—1297, 471 fg.) aufgewachsen. In der Hofmeisterin fand sie eine Erzieherin, die bei aller Selbstsucht sie aufrichtig liebte, freilich auch nachgiebig ihr jeden Wunsch zu erfüllen bemüht war (2322, 1366). So völlig ist sie an ihren „holden Zögling" hingegeben, daß sie selbst nicht mehr „unterscheiden kann, was an ihm sein eigen ist und was er ihr verdankt" (695). Daneben hat Eugenie „der Lehre edler Männer gehorcht" (121). Goethe schwebte die Erwähnung Rousseaus in den Memoiren vor, wenn er unter ihnen den „Weisen" hervorhebt, ihren „alten ersten vielgeliebten Freund", der später sich (115, 1400) „verschränkt in Trübsinn, Krankheit, Menschenhaß" in die Einsamkeit des Landes zurückgezogen hat (wie R. nach Ermenonville). — Durch ihren Vater selbst ist Eugenie schon als „kleines Kind in ritterliche Weise fröhlich eingeweiht", hat sie gelernt, reitend und fahrend „die Rosse zu bändigen, schwimmend den Elementen zu gebieten" (1384).

In diesen Verhältnissen, in fast uneingeschränkter Freiheit, unberührt von der Verderbnis des Hoflebens hat Eugenie die Reinheit, den Reichtum und die Kraft ihres Wesens aufs vollkommenste entfalten können. Freilich ist sie zugleich, vom Glück verwöhnt, von der Liebe verzärtelt, unbekannt mit der Welt, zum Kampfe mit dem Leben wenig gerüstet.

Eine tief und stark empfindende Natur wird sie durch alles, was sie erlebt, im Innersten bewegt und hingerissen, in alles, was sie tut, legt sie ihr ganzes Herz. Im Drama erscheint sie in ununterbrochener leidenschaftlicher Bewegung, völlig aufgehend in dem Gefühl ihres Glückes und dann wieder in fassungsloser Verzweiflung. Gesteigert wird diese tiefe Erregbarkeit durch ihre bewegliche Phantasie, die der Gegenwart vorauseilt und die Zukunft mit einer Kraft und Lebendigkeit sich ausmalt (119), daß das Bild sie wie ein Wirkliches ergreift. Wie berauscht sie sich z. B. an der Vorstellung des glanzvollen Festes, das sie in den Kreis des Hofes einführen soll!

Es liegt in dieser Verbindung von Empfindungskraft und Phantasie eine dichterische Anlage. Und so drängt es sie, das, was in ihrem Herzen „aufquillt", im Gedicht auszuströmen. Wie ihre Liebe zum Vater „sich dichtrisch oft in frühen Reimen ausdrückte" (1295), so bekennt sie ihre schwärmende Verehrung für den König in jenem Sonett, das in der Fortsetzung des Dramas ein bedeutsames Moment bilden sollte.

Aber zu jenem leidenschaftlichen Empfinden gesellt sich anderseits auch das entschlossene Vertrauen auf die eigene Kraft und weckt in ihr die verwegene Lust am kühnen Wagen.

Seine „Amazonentochter“ nennt der Vater sie mit „Stolz und Sorge“. Ihn „ängstigt und entzückt es“, wenn sie sich

Als wie ans Pferd gewachsen, voll Gefühl
Der doppelten, centaurischen Gewalt
Durch Feld und Berg, durch Fluß und Graben schleudert,
Wie sich ein Vogel in die Lüfte wirft (590 vgl. 1343).

Unauslöschlich prägt Goethe gleich zu Anfang des Dramas gerade diese Seite ihres Charakters unserer Phantasie ein, wenn er uns schildert, wie sie „zuerst sich dem Hirsch auf raschem Pferde in den Fluß nachstürzt“ und dann später, als ein Zufall sie von der Jagd getrennt hat, ohne einen Augenblick sich zu besinnen, ihr Pferd von Klippe zu Klippe in das Tal hinabdrängt.

Es liegt etwas Titanisches in dieser verwegenen Lust, im Vollgefühl der eigenen Kraft um den Preis des eigenen Lebens mit der Gefahr zu spielen. Aber abgesehen hiervon schlummert in ihr noch die Leidenschaft. Obwohl „ihrer höheren Geburt bewußt“, hat sie sich „mit Demut von Jugend auf in ihr Geschick ergeben“ (270—274). Kein Hauch sinnlicher Regung hat bisher die herbe Jungfräulichkeit ihres Wesens gestreift:

Voreilig schwärmte nie ihr Blick umher,
Und keine Neigung wuchs in ihrer Brust (2110).

Nur kindliche Liebe zu ihrer Erzieherin, ihrem Lehrer und vor allem zu ihrem Vater erfüllt ihr „frommes Herz“ (120). Unerträglich ist ihr der Gedanke „ihn vielleicht einmal zu missen, von ihm, dem Einzigen getrennt, auf dieser fremden weiten Welt allein zu stehen“ (639). Als sie aus der Betäubung des Sturzes wieder erwacht, da ist ihr erster Gedanke der an den Schmerz, den sie ihm durch ihre Verwegenheit bereitet hat. Was sie vermochte mit „ohnmächtigem guten Willen, armer Liebe, hat sie ihm kindlich geboten“ (494). Beim Erwachen fand er oft schon „von ihrer Hand ein geistreich herzlich Blatt zum Morgengruß“, und wenn er abends von Sorgen bedrückt zu ihr zurückkehrte, wußte sie durch ihr Geplauder „mit schmeichlerischer Kraft seinen Geist in holde Träume zu wiegen“ und

ihm „Erholung, Trost und Lebenslust zu gewähren“ (1291. 1675, 479).

Was den müden Weltmann an ihr entzückte, das war wesentlich der ungebrochene Idealismus der Jugend. „In ihrer Unschuld heil'gem Vorgefühl“ (473) blickt sie noch hoffnungsfreudig ins Leben. Sie ahnt noch nichts von den Gefahren und Kämpfen, die es in sich birgt. In dem festen Glauben an die Macht des Guten, „des unbefangnen Herzens reines Wirken“ (1108) kommt sie den Menschen mit fröhlichem Vertrauen entgegen. Der furchtbare Ernst der Zeit hat sie nicht berührt, die Zerrüttung des Staates und die drohend sich ankündende Bewegung sind ihr verborgen geblieben. Was sie etwa davon gehört hat, das hat nicht in ihr gehaftet und soll ihr erst später zum Bewußtsein kommen (2821). In verklärendem Schimmer erblickt sie das Königtum. In der Person des Herrschers verkörpert sich ihr der Inbegriff segenspendender Allmacht auf Erden (293 fg.).

Was fehlte dir? was wäre dir zu bringen?
Die Fülle selber, die sich zu dir drängt,
Fließt, nur für andre strömend, wieder fort.
Hier stehen Tausende, dich zu beschützen,
Hier wirken Tausende nach deinem Wink.

In ihm sieht sie daher das einzige unverrückbare Fundament aller staatlichen Ordnung:

Denn wo er wankt, wankt das gemeine Wesen,
Und wenn er fällt, mit ihm stürzt alles hin.

So ist ihr auch der augenblickliche Träger der Krone „der große König“ (265), und ihm, „ihrem angebeteten Monarchen sich in ehrerbietiger Entfernung anzunähern“ ihr heißester Wunsch. „Vater — König — Gott“, in diese drei Worte faßt sie die Gegenstände ihrer höchsten Liebe und Verehrung zusammen (352).

Die Reinheit und der Adel dieser „herrlichen Natur“ spiegelt sich in der hoheitsvollen Schönheit ihrer äußeren Erscheinung. Wir erblicken sie mit dem Auge des Vaters, wenn inmitten des leidenschaftlichen Schmerzes um die Verlorene vor

seinem Geiste das „Götterbild“ wieder aufsteigt, in dem „die Atome sich zur köstlichsten Gestalt versammelten“, wenn sie „ihn umglänzt mit ihrer klaren Augen reinem Licht“ (1495. 1535) und er sehnend ausruft:

Die Gottheit hatte dich
Vollendet einst gedacht und dargestellt.

2. Die dramatische Entwicklung.

Akt I und II.

Ich wies oben (S. 77) darauf hin, wie Goethe — abweichend von seiner Quelle — die Umstände fügte, um die Heldin mit dem Könige zusammenzuführen. Sie sind nicht minder folgenschwer für ihr inneres Leben. Der erste Schritt, den sie aus ihrer weltfernen Einsamkeit in die Welt tut, soll sie am Abgrund des Todes vorbei auf den Gipfel des Daseins tragen. Aus dem Sturz gerettet, hört sie, wie der Vater vor dem Könige sich zu ihr als Tochter bekennt, sieht sie sich von diesem mit einem Kuß als Verwandte begrüßt und empfängt sein Versprechen, sie in Gegenwart des Hofes feierlich anerkennen zu wollen. Es ist begreiflich, daß dieses Erlebnis einen Eindruck in ihr hinterläßt, der für ihre ganze weitere Entwicklung entscheidend wird.

Das Gefährliche eines solchen jähen Überganges aus der Dunkelheit auf die lichte Höhe des Lebens hebt warnend schon ihr Vater hervor. Er hatte sie „erst nach und nach aus der Beschränkung an die Welt gewöhnen wollen“. Eugenie ist wie geblendet von dem Glanz, der sich ihr erschließt. Der Überschwang ihrer Empfindung wird uns doppelt fühlbar durch den Gegensatz zu dem weltmännischen Realismus ihres Vaters, der sich kühl zurückhält und selbst seinen Dank in gemessen zeremonielle Form kleidet. In rascher Folge wechseln in ihr die Stimmungen. Anfangs beherrscht sie ausschließlich das Gefühl der tiefsten Demut, das Bewußtsein mit ihrer Person vor der Fülle der Macht, die in dem Könige sich vereint, in nichts zu versinken. Aber, als er seine Sorgen verrät, sein Mißtrauen

gegen die, welche die festen Stützen seiner Herrschaft sein sollten, andeutet, blitzt der Gedanke in ihr auf, daß auch sie ihm etwas sein und die „höchste Pflicht des Wohlgesinnten“ erfüllen kann: „die Herzen dem Regenten zu erhalten“. Feierlich gelobt sie:

Dieser Wille, diese Kraft, auf ewig,
Was sie vermögen, dir gehört es an (391).

Es ist ein Gelübde, das sie später anders, als sie gedacht hat, einlösen soll. Aber schon jetzt beginnt sie den Willen in die Tat umzusetzen. Sie hat wohl gemerkt, daß das Mißtrauen des Königs sich auch gegen ihren eignen Vater richtet. Sowie jener sich entfernt hat, versucht sie sein scharfes Urteil über ihn umzustimmen. Auch die illusionslose Schilderung, die er ihr von dem Spiel der selbstsüchtigen Interessen am Hof entwirft, vermag ihren hoffnungsfrohen Optimismus nicht zu erschüttern, ja sie traut sich die Kraft zu, durch ihre jugendliche Begeisterung in dem Skeptischen neuen Glauben und neuen Mut zu wecken und ihn zum energischen Eintreten für die Partei des Königs zu bestimmen. Und schon beginnt bei dem Gedanken an den Einfluß, den sie auf diese Weise auf seine Pläne und Handlungen gewinnen werde, in ihr der dunkle Trieb nach Macht sich zu regen:

Mit hocherhabnen, hochbeglückten Männern
Gewalt'ges Ansehn, würd'gen Einfluß teilen,
Für edle Seelen reizender Gewinn! (502.)

Mit Staunen empfindet ihr Vater die hinreißende Gewalt ihrer Persönlichkeit:

Wir tauschten sonderbar die Pflichten um:
Ich soll dich leiten, und du leitest mich (507).

Aber zunächst verlangt das Weib in ihr sein Recht, wenn es ihre dringendste Sorge ist, ob sie bei der Einführung am Hofe mit der gebührenden Pracht erscheinen werde.

So beginnen sich in ihr schon hier neben den idealen doch auch die persönlichen, selbstsüchtigen, ja eitlen Motive hervorzudrängen.

Der zweite Akt entfaltet diese Keime zu einer leidenschaftlichen Willensdisposition, ohne sie doch zu einem entschiedenen Wollen mit klar erfaßtem Ziel zu reifen, geschweige denn sie zu einer dramatischen Tat zu führen. Das Eigentümliche in dieser ganzen Entwicklung ist, daß Eugenie dabei in ihrer Vorstellung gleichsam im Voraus die Wirkungen der glanzvollen Stellung durchlebt, zu der sie erhoben werden soll und die sie doch in Wahrheit nie einnehmen wird. Die dunklen Instinkte, die in den Tiefen ihrer Seele liegen, die Freude an der Pracht, der Trieb nach Macht und das maßlose Vertrauen auf die eigene Kraft, werden dabei herausgetrieben. So werden diese Szenen zu einer Art Vorprüfung für ihren Charakter. Man fühlt sich in gewissem Sinne dadurch an jene Traumdramen erinnert, in denen auch der Held in seinem Innern die Rolle durchlebt, die er einst zu spielen leidenschaftlich begehrt — nur daß es sich da um eine unbewußte Phantasietätigkeit mit lebendiger Projektion der Bilder nach außen, hier um ein sich Verlieren in die Vorstellungen handelt. Und hier wie dort folgt dann ein jähes Erwachen nach tiefem Sturze.

Zwei Phasen in Eugenies Seelenleben grenzen sich klar voneinander ab. Wir sehen sie zunächst sich sammeln von der Gewalt der Eindrücke, die auf sie eingestürmt sind; sie will „allein ins eigene Gefühl sich finden lernen“ (923, 940). Wie Goethe selbst gewohnt war, im Dichten seine Stimmungen und inneren Erlebnisse sich zu objektivieren, so regt sich jetzt in seiner Heldin die Dichterin und treibt sie „eilig, ihr bewegtes Herz in gemeßnen Worten auszusprechen“ (943, 960), und so „den Gefühlen ihrer Brust für ew'ge Zeit den Stempel aufzudrücken“. So entsteht das Sonett, das sie „zu jener Feier dem Könige herzlich widmen“ will. Goethe wählte die kunstvolle Form, der er selbst erst in jüngster Zeit sich zugewandt hatte[1]), nicht bloß des feierlichen Zweckes wegen, dem das Gedicht dienen soll, sondern auch weil in ihr die Empfindung in klarster

[1]) Vgl. J. Schipper im Goethe-Jahrb. XVII, 161.

Gliederung und mit scharf pointiertem Schluß sich zusammenfaßt. Eugenies Gedanken schweifen schon hier zu jenem Tage hin, der ihr die Erfüllung des heute Erlebten bringen soll. Sie sieht sich dem Könige gegenüber und empfindet im Voraus, was in diesem Augenblicke durch ihre Seele ziehen wird. Ihre Verehrung des Königs grenzt an das Religiöse: von scheuer Ehrfurcht vor dem „Herrn der obern Regionen“, die sie auf ihre Knie zwingt, erhebt sie sich zu dem Bewußtsein des Glückes, durch ihre Geburt in seine unmittelbare Nähe gerückt zu sein, und endigt mit dem beseligenden Gefühl, daß in ihm „der Liebe Majestät“ sich verkörpere. Alle diese Empfindungen aber verschmelzen zu einer unbedingten Hingebung, die sich danach sehnt, das eigene Leben für ihn zu opfern. Und das Bekenntnis wird zum Gelübde.

Wie dieser dramatische Moment schon durch seine ungewöhnliche Form fremdartig aus dem Gange der Handlung hinausragt, so führt auch von ihm keine Verbindung zu dem weiteren Verlauf des Stückes hinüber. Und der Leser weiß aus dem vorhergehenden Komplott, daß das, was Eugenie hier träumt, nie Wirklichkeit werden wird. Bedeutung hat zunächst nur der innere Vorgang, die Erhebung zur höchsten, schwärmerischen Begeisterung für den König. Aber zugleich ist es klar, daß dieses feierliche Gelöbnis unbedingter Hingabe im Drama auch Erfüllung fordert. In einer uns heute etwas altmodisch und künstlich anmutenden Technik hat Goethe hier eine „Verzahnung“ angebracht: Eugenie muß das Gedicht in einem geheimen Schrein niederlegen. Unter ganz anderen Umständen, als sie gedacht hatte, soll es in der Fortsetzung des Dramas dort wieder hervorgeholt werden. Nicht am glanzvollen Feste, wie sie gemeint, sondern in der Tiefe der Not. Um so ernster und reiner soll sie dann bewähren, was sie jetzt im Überschwang des Glücks gelobte.

Wie stark jetzt noch in ihren hochgespannten Idealismus auch das Menschliche, allzu Menschliche sich hineindrängt, zeigt die folgende Szene. Die Rückkehr in die reale Welt wird in

etwas äußerlich theatralischer Weise angekündigt durch das Klopfen der Hofmeisterin, ähnlich wie im Faust das Klopfen Wagners „die Fülle der Gesichte stören muß". Der kostbare Trousseau wird in verschlossener Lade gebracht. Trotz des väterlichen Verbotes öffnet sie Eugenie. Ich hob schon (S. 79) hervor, daß diese Übertretung ohne Einfluß auf ihr äußeres Geschick ist. Goethe hat aber auch die Schuld, die man immerhin darin suchen könnte, dadurch zu einer rein formellen herabgedrückt, daß die Hofmeisterin andeuten muß, sie kenne bereits den Inhalt des Kastens und wisse, welchem Zwecke er dienen solle. Mit Recht kann sich daher Eugenie darauf berufen (1028):

Mit Sinn befahl er, zum bestimmten Zweck,
Der ist vereitelt: alles weißt du schon.

So konzentriert sich die ganze Handlung auch hier wieder auf die in unaufhaltsamer Steigerung sich entwickelnden Affekte, die der Schmuck in ihr hervorruft. Freilich steht das Motiv selbst und seine breite Ausmalung in einem uns befremdenden Mißverhältnis zu seiner dramatischen Bedeutung.

Eugenies weibliche Schwäche verrät sich zunächst darin, daß sie ihre „Neugier nicht zu bezähmen" vermag, und „die leichte, ihr zum Vorbild mancher künftig schweren auferlegte Prüfung" (539—41) nicht besteht. Vor allen aber der bei dem Anblick des Schmuckes in ihr hervorbrechende Rausch des Entzückens ruft in uns den Zweifel wach, ob sie auch die Kraft besitze, in der drohenden Gefahr, in Not und Untergang dem König ihre Treue zu beweisen. — Goethe hat hier das überkommene Motiv mit großer, fast zu großer Kunst idealisiert. Kaum je hat ein Dichter den berückenden Zauber der höchsten Pracht, bei der die Kostbarkeit der Stoffe mit der vollendeten Schönheit der Ausführung harmonisch sich vereint, uns so fühlbar gemacht, wie Goethe hier. Wie weiß Eugenie diesen Zauber zu empfinden! Das ist nicht die kleine Stephanie, die an dem Funkeln ihrer Diamanten eine kindische Freude hat, das ist ein Weib von hochentwickeltem Schönheitssinn, das die künstlerische

Wirkung mit Bewußtsein durchkostet. Und nicht der Schmuck allein entzückt sie, noch mehr

Was er bedeutet, ist das Reizende (1037).

In ihm verkörpert sich ihr die hohe Stellung, die sie unter den Nächsten am Throne einnehmen wird, und ungeduldig sehnt sie den Tag herbei, wo sie im Kreise der Großen des Hofes vor dem König erscheinen wird. Leichten Mutes setzt sie sich über die Warnungen vor den Gefahren, die ihr dort drohen, Neid und Haß und die Gegnerschaft des mächtigen Bruders hinweg. Vollends das ihr verliehene „Ordensband der ersten Fürstentöchter" erfüllt sie, wie den Krieger seine Schärpe, mit stolzem Mut, einzutreten in die Scharen der Streiter für das Königtum:

Nun sprich vom Tode nur! sprich von Gefahr!

Ihr verblendetes Selbstgefühl gipfelt in dem vermessenen Wort:

Unwiderruflich, Freundin, bleibt mein Glück!

Akt IV. V, 1—5

Das Schicksal, das sie verwegen herausfordert, reißt sie jäh aus ihrem Glückstraum. Plötzlich sieht sie sich von der Höhe, die sie schon erreicht zu haben glaubte, hinabgeschleudert in die Tiefe, ausgestoßen aus ihrem Vaterlande, ja aus der Gemeinschaft der menschlichen Kultur, einem sicheren Tod in der Fieberluft der Kolonien preisgegeben. Widerstandslos, so müssen wir annehmen, hat das Schicksal sie getroffen. Auf die empfindliche Lücke, die hier in den psychologischen wie in der äußeren Motivierung klafft, deutete ich bereits (S. 79) hin.

Anfangs ist sie noch wie betäubt von dem jähen Sturz. Stumm, hilflos und teilnahmlos sitzt sie abseits am Strande, während die Hofmeisterin über sie mit dem Gerichtsrat verhandelt. „Fremd und schattengleich erscheint ihr die Umgebung und der Menschen Wandeln", sie „duldet dem Wahnsinn sich entgegen", in ein dumpfes Grübeln über die Gründe ihres Schicksals sich verlierend. In der Übertretung des mehr als „scherzhafte Probe" aufgefaßten väterlichen Verbotes kann sie keine Schuld finden; sie ahnt, daß sie das Opfer eines außer

ihr liegenden Verhängnisses, der politischen Verhältnisse, geworden ist.

Bei der gütigen Anrede des Gerichtsrates beginnt zwar „das Angstgefühl sich zu lösen", aber „seine Milde selbst erscheint ihr wie ein Traum". Ihm bekennt sie, was sie leidet; es ist, als ob sie jetzt erst zum vollen Bewußtsein ihres Schicksals erwachte. Den rückwärts gewandten Blick lenkt er auf die furchtbare Zukunft. Wieder malt ihre geschäftige Phantasie sich das ihrer wartende Leben auf den Inseln in grauenvollem Bilde aus. Vor allem das lähmende Gefühl der unentrinnbaren Notwendigkeit lastet auf ihr und entringt ihrem gepreßten Herzen den Aufschrei:

Ein Übel um das andre biete mir!
Ich bin gerettet, wenn ich wählen kann (2081).

Aber als nun plötzlich durch sein Anerbieten, ihr seine Hand zu reichen, diese Wahl sich ihr öffnet, da überrascht uns die selbstbewußte, kühl reflektierende Art, in der sie in diesem drangvollen Moment ihre Entscheidung nach allen Seiten erwägt und vor ihm und sich selbst begründet. Spricht hier Eugenie zu uns oder der analysierende Dichter? Von Anfang an lehnt sich alles in ihr gegen den Gedanken auf, die Seine zu werden. Ihrem sittlichen Empfinden widerstrebt es, einem Manne zu folgen, ehe er „sich liebenswert und ihrer wert gezeigt"; die Ehe selbst erscheint ihr entweiht, wenn sie „zum Rettungsanker ihrer Not" dienen soll. Aber stärker noch ist in ihr der Stolz: nur einem Gleichen könnte sie als Gattin gehören, und selbst ihm gegenüber würde sie sich erniedrigt fühlen, wenn sie in solcher Lage ihm ihre Rettung verdankte. Als sie dann die echte Liebe des Gerichtsrats erkennt, tritt dazu auch die selbstlose Rücksicht auf ihn, den sie nicht mit sich ins Verderben ziehen will. Aber gerade in diesem Augenblick, wo sie weicher zu werden beginnt, wird ihr Selbstgefühl aufs schwerste gereizt durch das Selbstgefühl des Bürgers, der, um die Unantastbarkeit der „Rechte des Mannes" selbst von seiten des Königs zu beweisen, aufs schärfste die unbedingte hausherrliche Gewalt

betont: selbst ihr tyrannischer Mißbrauch finde nur an der Sitte, nicht an den Gesetzen eine Schranke (2191 fg.). Ihr geben diese Worte das volle Bewußtsein ihrer Persönlichkeit wieder (2214 fg.). Dieser Abhängigkeit vom Willen des Mannes wegen erscheint ihr jetzt die Ehe unerträglich. In den Dank für seine Güte mischt sich eine kühle Ironie, und herb und kurz lehnt sie zum Schluß sein Anerbieten ab:

Ich fühle mich als dein Geschöpf und kann
Dir leider, wie du wünschest, nicht gehören.

In dieser Empfindung verhärtet sie sich noch mehr bei dem Zureden der Hofmeisterin (Sz. 4), die mit „verwirrenden, verfälschten Worten" ihr die Aussicht eröffnen möchte, ihren Gatten durch ihren Einfluß „zu höhern Stufen zu erheben". Zu deutlich erkennt sie:

Der Gatte zieht sein Weib unwiderstehlich
In seines Kreises abgeschloßne Bahn;
Dorthin ist sie gebannt, sie kann sich nicht
Aus eigner Kraft besondre Wege wählen.

Wünschenswerter als solch ein Dasein erscheint ihr selbst der Tod, und schon scheint sie innerlich mit dem Leben abgeschlossen zu haben (2247 fg.):

Ein Fest versäumt' ich, keins erscheint mir wieder . . . .
Hinweg die Dauer, wenn der Glanz verlosch!

Indessen, um ihre Resignation zu einer vollkommenen zu machen, läßt Goethe sie jetzt nachträglich noch alle Möglichkeiten der Rettung erschöpfen. Die mannigfachen Schritte, die in den Memoiren die Prinzessin im Laufe der Jahre unternimmt, hat er in einzelne typische Vorgänge zusammengefaßt und in ununterbrochener Folge aneinander gereiht. Die Stolze muß vergebens die Hofmeisterin kniefällig um Rettung anflehen, muß das Volk zur Hilfe aufrufen, muß den Gouverneur um seinen Schutz, die Äbtissin um Zuflucht im Kloster bitten, bis dann zum Schluß der Einblick in das Verbannungsdekret des Königs ihr jede Hoffnung raubt. Die Häufung aller dieser Versuche macht den Eindruck des künstlich Gemachten, die Ausführung bleibt äußerlich, ja zuletzt, wo die

ganz ähnlichen Bittgänge Eugenies in fast identischer Weise durch den „Talisman“ der Hofmeisterin vereitelt werden, erhält sie etwas Mechanisches.

Akt V, 6—9.

Mit unerbittlicher Konsequenz wollte Goethe durch diese Szenenkette seiner Heldin jeden Ausweg versperren. Die Qual der so geschaffenen Situation verschärft er noch durch den Gegensatz des um sie her in gewohnter Ordnung sich abspinnenden Lebens (V, 6 zu Anfang). Und die Entscheidung drängt sich jetzt für sie auf die kürzeste Spanne Zeit zusammen: schon rüstet sich das Schiff, das sie hinwegtragen soll, zum Aufbruch. In unmittelbare Nähe tritt ihr die entsetzliche Zukunft — aber unerträglich bleibt ihr der Gedanke an die unwürdige Ehe. In dieser furchtbaren Alternative scheint es nur eine Lösung zu geben, den Selbstmord. Indessen mag sie diesen Schluß auch mit voller Klarheit ziehen und den Plan bereits durchdenken — der instinktive Wille zum Leben hält sie unwiderstehlich von der Tat zurück. Der unwillkürliche Schauder des Lebendigen vor der Vernichtung wird in ihr aufs höchste gesteigert durch ihre erregte Phantasie, die ihr den Moment des Untergehens und das Spiel der Wellen mit ihrem Leichnam in erschütterndem Bilde vor Augen führt. Vor diesem Bilde, das Goethe selbst noch später zu Tränen rührte (vgl. S. 54) schmilzt ihre Kraft. Mag sie bitter der „unsel'gen Liebe zum unwürd'gen Leben“ spotten, sie fühlt doch zugleich: es ist ihr jetzt unmöglich, den letzten Schritt zu tun.

Goethe hat seine Heldin hier bis zu einem Punkt geführt, wo alles Heroische von ihr abfällt und nur noch das Weib in seiner jugendlich-menschlichen Schwäche übrig bleibt. Er führt sie noch weiter bis zu jener dunklen, mystischen Tiefe des Seelenlebens, wo das Denken und Wollen des Menschen völlig erlahmt, er im Gefühl seiner Ohnmacht sich des eigenen Willens begibt und sich blind der Fügung einer höheren Macht — nenne man sie Zufall, Schicksal, Gottheit — vertraut. Goethe

hat damit eine Stimmung berührt, die ihm selbst von früh auf innig vertraut war, wenn er auch der kleinlichen und äußerlichen Form, die sie mitunter im Pietismus annahm, spotten mochte.

Eugenies Seelenzustand bezeichnen die Worte des Mönchs (2700):

> es hebt aus tiefer Not
> Zu höhern Regionen dich dein Blick.
> Erstorben ist im Herzen eigner Wille,
> Entscheidung hofft du dir vom Waltenden.

„Ein einzig ahnungsvolles Wort“, das „zufällig aus der Menge ihr ertönt“, will sie gläubig als einen „heilgen Wink des Schicksals“ ansehen; sie ist bereit, ihm „vertrauend, hoffend, ungesäumt sich zu fügen“. Zugleich mit dieser Entäußerung des eigenen Willens überkommt sie eine tiefe Sehnsucht nach innerer Stille (2669):

> O daß ein Friedensvogel mir vorbei
> Mit leisem Fittich leitend sich bewegte!

In dem Mönch begrüßt sie den, der „gesendet auf ihr Flehen ihr erscheint“ und „sie bestimmen soll“. „Ein Orakel fordert sie, keinen Rat“ (2694). Aber wenn ihr auch zunächst von außenher durch ihn die Entscheidung kommt, so gestaltet sie sich doch alsbald zu einer rein innerlichen und freien. Er nimmt von vornherein ihrer Unterwerfung unter das Schicksal das Äußerliche, gewissermaßen Mechanische, das ihr noch anhaftet. So tief auch er (vgl. S. 114) davon durchdrungen ist, daß „das ewig Wirkende“ unser Leben auch im Einzelnen führt und uns „zum Ziele trägt“, so darf sie doch nicht meinen, wie durch ein Los seinen Willen erkennen zu wollen. Nur mittelbar bewegt es (2705):

> Uns unbegreiflich, dieses oder jenes
> Als wie von ohngefähr zu unserem Wohl,
> Zum Rate, zur Entscheidung, zum Vollbringen.

Und nun wird sie, die bisher instinktiv von dem Gedanken an das Glück sich leiten ließ, zu einer höheren Lebensauffassung erhoben, die das Ziel des Lebens in dem selbstlosen Wirken

für andere sucht. Seine Worte bekräftigt der machtvolle Eindruck einer sittlichen, ja heiligen Persönlichkeit, die das, was sie lehrt, auch gelebt hat und deshalb ihrem staunenden Zweifel an der Möglichkeit einer solchen Hingabe des eigenen Ich ein stolz bescheidenes „Ich tats" entgegensetzen kann. Von dieser Lebensauffassung aus erhält ihre egoistische Frage: Welches von den beiden Übeln, Verbannung oder unwürdige Ehe, sie als das kleinere wählen solle, die ungeahnte Lösung (2731):

Wähle, was dir noch den meisten Raum
Zu heil'gem Tun und Wirken übrig läßt,
Was deinen Geist am wenigsten begrenzt,
Am wenigsten die frommen Taten fesselt.

Und gerade das Leben in den Kolonien, das ihr so furchtbar vor Augen steht, gestaltet sich vor seinem Geiste zu dem Idealbilde eines solchen Wirkens (2748):

Ein reines Herz, wovon dein Blick mir zeugt,
Ein edler Mut, ein hoher, freier Sinn
Erhalten dich und andre, wo du auch
Auf dieser Erde wandelst. Wenn du nun,
In frühen Jahren ohne Schuld verbannt,
Durch heil'ge Fügung fremde Fehler büßest,
So führst du, wie ein überirdisch Wesen,
Der Unschuld Glück und Wunderkräfte mit.
So ziehe denn hinüber! Trete frisch
In jenen Kreis der Traurigen. Erheitre
Durch dein Erscheinen jene trübe Welt.
Durch mächt'ges Wort, durch kräft'ge Tat errege
Der tief gebeugten Herzen eigne Kraft;
Vereine die Zerstreuten um dich her,
Verbinde sie einander, alle dir;
Erschaffe, was du hier verlieren sollst,
Dir Stamm und Vaterland und Fürstentum.

Es ist das gesteigerte, moderne Abbild einer Iphigenie bei den Barbaren. Und das düstere Gegenbild, das er ihr (2783—2808) von der tiefen sittlichen Verderbnis und dem drohenden Zusammenbruch der alten Heimat entwirft, soll ihr wie ihm selbst jenes entsagungsvolle aber auch hoffnungsvolle Wirken unter

den rohen Stämmen zugleich als eine Rettung und als ein Glück erscheinen lassen.

Aber gerade hier ist der Punkt, wo Eugenie noch über ihn hinausgeht und in freier sittlicher Entscheidung sich ihr Schicksal wählt (V, 8).

Nachdem schon durch das, was sie selbst erlebt hat, der glänzende Schleier zerrissen war, der früher ihrem Auge die Wirklichkeit verhüllte, drängt sich ihr jetzt nach den Offenbarungen des Mönches mit voller Klarheit und erschütternder Gewalt die Überzeugung auf von dem unaufhaltsamen Untergang des Königtums. Äußerungen, die sie in ihrer Kindheit vernommen, die aber in ihrer Seele schlummerten, sind durch seine Worte geweckt und schließen sich mit ihnen zusammen zu einer festen inneren Gewißheit. Aber ebenso klar und bestimmt fühlt sie auch, daß es ihr unmöglich ist, mit dieser Sorge im Herzen die Heimat zu verlassen; es dünkt sie feige „sich der gemeinsamen Gefahr zu entziehen". Klar erkennt sie, daß es eine näher liegende und höhere Pflicht für sie ist, gerade jetzt zu den Ihrigen zu stehen und in der Not das zu erfüllen, was sie in den Tagen des Glückes dem König und dem Herzog gelobt. Ja sie fühlt in sich die Kraft zur Vollbringung der schwersten sittlichen Aufgabe, mit Liebe den Haß zu vergelten, der sie verfolgt hat (2843).

So steht Eugenie am Schlusse des Dramas da als die kampfes- und opfermutige Royalistin, die alles abgestreift hat, was Eitles und Selbstsüchtiges in ihr lag. Ihre Hingebung erscheint um so reiner und größer, als sie von keiner freudigen Begeisterung und Siegeshoffnung getragen ist. Zu tief hat sie in die Zerrüttung des Reiches hineingeblickt und erkannt, daß die Kräfte, die einst den machtvollen Bau des Königtums schufen und zusammenhielten, entschwunden sind (2825—38). Goethes Heldin ist keine Jungfrau von Orleans, die in schwärmerischer Begeisterung für die Sache des Königs siegesgewiß in den Kampf zieht.

Ein klares konkretes Ziel ihres Strebens liegt ihr noch nicht vor Augen. Es genügte dem Dichter, in dieſem erſten Stück der Trilogie ſie zu dieſer allgemeinen Lebensſtimmung hingeführt zu haben. In jener Ergebenheit in ihr Geſchick, zu dem ſie ſich hindurchgerungen hat, überläßt ſie vertrauend ihm auch die Beſtimmung der Rolle, die ſie ſpielen ſoll (2858).

Als Mittel aber zu dieſem Zweck ergreift ſie jetzt die Ehe mit dem fremden bürgerlichen Werber. Sie iſt entſchloſſen, damit dem Rechte ihrer fürſtlichen Geburt für immer zu entſagen. Aber auch wenn ſie jetzt nicht aus ſelbſtiſchen Motiven, nur um der eigenen Rettung willen, ohne Neigung dem Gerichtsrat die Hand reicht, der vermeintlich höhere ſittliche Zweck vermag ihren Schritt doch nicht zu rechtfertigen. Sie verkennt dabei die ſelbſtändige ſittliche Bedeutung, welche die Ehe in ſich trägt. Nicht umſonſt hat Goethe ihr vorher durch den Mönch warnend zurufen laſſen:

Wie kann der Prieſter ſegnen, wenn das Ja
Der holden Braut nicht aus dem Herzen quillt?

Vollends zu einer äußeren Form drückt ſie ſie herab durch die Bedingung, die ſie dem künftigen Gatten ſtellt: bis eine wirkliche Neigung ſie zu ihm zieht, nur geſchwiſterlich mit ihm zu verkehren. Verſchärft wird dieſer in der Ehe ſelbſt liegende Widerſpruch noch durch den zunächſt latenten politiſchen Gegenſatz zwiſchen dem Vertreter ſelbſtbewußten Bürgertums und der leidenſchaftlichen Royaliſtin.

So weiſt das Drama, wenn es auch die innere Entwicklung der Heldin zu einem klaren Abſchluß bringt, doch zugleich hinaus auf neue Konflikte.

XII. Der Plan der Fortſetzung des Dramas.

Wir ſahen (oben S. 56), wie Goethe, nachdem er den Gedanken einer Trilogie aufgegeben hatte, nach längerem Schwanken den Abſchluß des Dramas in einem zweiten fünfaktigen Stück zu geben beſchloß, das er aus den noch übrigen

drei Akten des alten Geſamtplans aufbaute. Das für dieſen Zweck von ihm redigierte Szenar haben wir als den einzigen vollſtändigen Entwurf der Handlung unſerer Rekonſtruktion der Fortſetzung zugrunde zu legen. Zur Ergänzung und weiteren Ausführung dienen die wenigen Skizzen zu Akt I, II und IV, gelegentlich iſt auch das allgemeine Schema der alten Akte I—IV heranzuziehen[1]).

Erſter Aufzug.

Der Schauplatz iſt das Zimmer des Herzogs, wohl dasſelbe wie im dritten Aufzuge des vorigen Stückes. Die Handlung baut ſich klar in drei Szenen auf: nach einem exponierenden Dialog zwiſchen den beiden Intriganten, worin mit dem Rückblick auf den Erfolg der Intrigue der Ausblick auf neue Verwicklungen ſich verbindet, bringt die zweite Szene zwiſchen dem Herzog und den Vorigen den vorläufigen Abſchluß der Familientragödie, die dritte zwiſchen dem Herzog und dem Grafen den Beginn des politiſchen Kampfes.

Die 1. Szene knüpft unmittelbar an das Ende des vorigen Stückes an. Eben iſt die Hofmeiſterin aus der fernen Hafenſtadt zurückgekehrt und meldet nun dem Sekretär das glückliche Gelingen ihres Unternehmens; vorſichtig hat ſie darüber gewacht, daß Eugenie keinen Brief abſenden konnte; dieſe hat ihr auch verſprochen, ſich verborgen zu halten. Ebenſo hat der Sekretär dafür geſorgt, daß an den Herzog keine Nachricht gelangte. Beide aber ſehen ſich in den perſönlichen Hoffnungen, die ſie an die Ausführung des Plans knüpften, getäuſcht. Der Sekretär hat die erwartete Beförderung nicht erhalten, und die bevorſtehenden politiſchen Umwälzungen geben ihm einen Vorwand, die Heirat trotz des Drängens ſeiner Braut auf Erfüllung ſeines Verſprechens noch hinauszuſchieben.

Von dem Gemeinen, kleinlich Egoiſtiſchen in der Eröffnungsſzene hebt ſich (ähnlich wie im 3. Akt des vorigen Stückes) um

---

[1]) Vgl. über dieſe drei Entwürfe den Exkurs S. 163 fg.

so hoheitsvoller die Erscheinung des Herzogs in Szene 2 ab. Obwohl der Sekretär zugegen bleibt, scheint er an dem Gespräch, das offenbar nur kurz sein sollte, nicht teilzunehmen. Der Herzog hat sich aus dem leidenschaftlichen Schmerz um die verlorene Tochter zu ernster Fassung hindurchgerungen. Mit edler Rührung empfängt er ihre mütterliche Freundin und dankt ihr für ihre Bemühungen. Er erwähnt des Gerüchtes, daß Eugenie noch lebe, das aber bald verklungen sei. Großmütig schenkt er (wie in der Quelle) der Verräterin die ganze kostbare Ausstattung, an der Eugenies Blick zuletzt noch mit Entzücken gehangen. Daß die Hofmeisterin, gedrückt von dem Bewußtsein ihrer Schuld, nur kurz erwidern sollte, scheinen die lakonischen Worte anzudeuten, die ihre ganze Rolle umschreiben: „Trauer — Wunsch — Dank".

Zeigt diese Szene uns den edlen, im Schmerz geläuterten Menschen, so die folgende den Staatsmann, der in der öffentlichen Tätigkeit den ganzen Inhalt seines Lebens gefunden hat und im Kampfe der Parteien klar und fest auf sich selbst steht. Schon Eugenie hatte (1934) angedeutet, daß die Versöhnung zwischen dem Herzog und dem Hof nur eine scheinbare gewesen sei; nach dem Tode seiner Tochter ist offenbar seine Opposition wieder schärfer hervorgetreten. Jetzt erscheint der Graf, um im Namen des Königs von ihm Rechenschaft wegen seines politischen Verhaltens zu fordern. Zwei Männer von scharf entgegengesetzter Richtung treten damit einander gegenüber: dort der Höfling, der nichts Höheres kennt als die Gunst des Herrschers und alle Schritte desselben gut findet, hier der Fürst, der, selbst aus königlichem Blute entsprossen, in stolzer Unabhängigkeit nur das Wohl des Ganzen im Auge hat und auch die Sache des Volkes vertritt.

So werden hier gleich zu Beginn des Konfliktes die politischen Gegensätze, auf denen er beruht, klar und bestimmt ausgesprochen. Die Szene unterscheidet sich schon dadurch von der verwandten zwischen Egmont und Alba, die uns erst gegen das Ende des Dramas einen Einblick in die politischen Motive

eröffnet: sie treten eben hier hinter den persönlichen zurück. Anderseits handelt es sich in der Natürlichen Tochter nicht um so große, prinzipielle Gegensätze wie in der Streitszene des Egmont, wo die Frage auf das Verhältnis zwischen Absolutismus und Volksfreiheit sich zuspitzt, sondern nur um einen Gegensatz innerhalb des Adels, den zwischen einem nur von persönlichen Interessen geleiteten Hofadel und einer selbständigen, ihrer politischen Pflichten bewußten Aristokratie. Dementsprechend ist auch der Verlauf des Gesprächs, wie ihn Goethe sich skizziert hat, viel einfacher und rascher.

In drei Stufen entwickelt es sich. Feierlich, als Überbringer einer „Botschaft vom Könige", führt sich der Graf ein, um dann rasch zu „Vorwürfen gegen den Herzog" überzugehen. Dieser aber ergreift sofort die Offensive, indem er seinerseits „Vorwürfe gegen den König" erhebt und so den Grafen zur Verteidigung desselben zwingt. Nun nimmt der Streit eine persönliche Wendung: des Grafen Worte geben dem Herzog Anlaß zu einen scharfen Angriff auf „den Günstling". Als dieser darauf versucht „zugunsten der Günstlingschaft" zu reden, erhebt jener die Debatte wiederum zu einer „allgemeineren Ansicht". Der Graf kann und will ihm auf seinen höheren Standpunkt nicht folgen; er richtet jetzt an ihn die „entschiedene Frage", welche Partei der Herzog ergreifen wolle, und da dieser eine „unentschiedene Antwort" gibt, schneidet er rasch das Gespräch ab und entfernt sich. Der Bruch zwischen dem Hof und dem Herzog ist vollzogen.

Den Beschluß der Szene macht ein kurzer Monolog des Herzogs. In dieser schweren Stunde ergreift ihn aufs neue die schmerzliche Sehnsucht nach der Tochter, die mit „lieblicher Gewalt" ihm so oft die auf ihm lastenden politischen Sorgen „zauberisch und leicht hinweggebannt" (1676); aber anderseits ist es ihm ein „Trost, daß sie eine so gefährliche Epoche nicht erlebt habe".

Zweiter Aufzug.

Wir werden auf einen freien Platz „vor einer angenehmen ländlichen Wohnung“ versetzt. Es ist das Landhaus des Gerichtsrats, wo Eugenie eine Zuflucht gesucht hat. Auch dieser Akt spielt, zwar etwas später als der vorige, nur kurze Zeit nach dem Schluß des ersten Stückes. Er ist streng symmetrisch aufgebaut. Ein Monolog des Gerichtsrats eröffnet, ein Monolog Eugenies beschließt ihn. Zwei vertrauliche Szenen (2 und 4) zwischen den beiden Hauptpersonen umrahmen die größere politische Szene (3), die so den Mittel- und Höhepunkt des Ganzen bildet.

Der Anfang ist idyllisch: mitten in dem drohend heraufziehenden politischen Kampf bietet uns das Drama einen kurzen Ruhepunkt, in dem die sanfteren Empfindungen noch einmal sich regen und ein stilles Glück zu winken scheint. In den Memoiren der Prinzessin war ein solcher Ruhepunkt ihr friedliches Walten in Cousance (oben S. 29); davon geht Goethe aus, um alles übrige ganz frei zu erfinden.

In der Einsamkeit des Landlebens hat Eugenie die ersehnte Ruhe gefunden. Sie hat das verfallene Haus wieder hergestellt, den Garten liebevoll gepflegt, und leise beginnt in ihr, wie sie es damals, als sie dem Gerichtsrat die Hand reichte, vorausgefühlt hat, die Neigung zu dem edlen Manne zu erwachen, der ihr eine selbstlose, entsagende Liebe entgegenbrachte. Gern hat sie jetzt seine Bitte erfüllt, ihn mit einigen Gästen gastlich aufzunehmen.

(Sz. 1.) Eben langt er an. In die Freude an den neuen Reizen, mit denen ihn sein Landsitz empfängt, und die Sehnsucht, hier mit Eugenie ein friedliches Glück zu genießen, drängt sich die „Furcht vor der drohenden Zeit“; aber die Geliebte soll von seinen Sorgen nichts erfahren.

Die 2. Szene zeigt einen kunstvollen Aufbau. Die beiden Motive, die der einleitende Monolog anschlug, Liebesglück und politischer Kampf kehren zweimal in Widerstreit miteinander

wieder[1]). — Auf Eugenies freundliches Willkommen und den Ausdruck ihrer Freude an dem von ihr Geschaffenen erwidert der Gerichtsrat mit dem „Dank für ihre Sorgfalt“; anerkennend hebt er „ihre Verbesserungen“ hervor. Indem sie erwähnt, daß seinem Wunsch gemäß „alles für ihn und seine Gäste bereit“ sei, wendet sich unmerklich das Gespräch auf ihr persönliches Verhältnis. Seinen „Dank für ihre Willfährigkeit“ erwidert sie mit dem Dank dafür, daß er sein Wort gehalten und sie auf dem Landgut still sich selbst überlassen habe. Schon beginnt er durch das Geständnis, wie schwer ihm das Opfer geworden sei und wie „hoch er sich die Entsagung anrechne“, leise Ansprüche geltend zu machen — da lenkt sie ab durch die Frage nach der politischen Lage. Er verhehlt seine Befürchtungen, schildert alles „ins Beste“ und zeigt noch jene hoffnungsfrohe Begeisterung, die im Anfang der Revolution gerade die Besten beseelte. Sie kann seine Zuversicht nicht teilen, mit banger Sorge blickt sie in die Zukunft. Nicht ohne Erfolg versucht er diese düsteren Stimmungen zu verscheuchen. Immer näher fühlt sie sich zu ihm herangezogen, immer wärmer spricht sich seine Liebe aus, schon beginnt sie seinem Werben nachzugeben — da nahen störend die Gäste.

Die 3. Szene soll in typischer Weise eine Beratung vorstellen, wie sie etwa zu Anfang der Revolution in einem kleinen Orts-Komitee stattfand. Die Teilnehmer verkörpern in ganz

[1]) Es hat sich eine ältere Skizze der Szene erhalten (W. A. 447 unten), in der die Beziehungen auf die politische Lage noch ganz fehlen. Es sollte also hier zunächst der Hörer mit Eugenie sich unbefangen der Hoffnung auf die Vereinigung mit dem Gatten hingeben — um so jäher griffen dann die Folgen des politischen Streites in Sz. 4 in das aufkeimende Liebesglück ein. Später skizzierte sich Goethe am Rande ein kurzes Zwischenstück (W. A. 448 unten), in dem Eugenie zwar die Frage nach den politischen Zuständen aufwirft, aber auf die beruhigende Antwort des Gerichtsrats selbst ihre Sorgen als „hypochondrische Ansichten“ beschwichtigt. Dieser Entwurf ist dann, etwas weiter ausgeführt, mit der ursprünglichen Skizze zu einer neuen verarbeitet.

allgemeiner Form die wesentlichsten revolutionären Richtungen. Der Gerichtsrat selbst vertritt den politischen Idealismus der Gebildeten; er hält ein „patriotisches Zusammenhalten durch Föderalismus", d. h. durch freiwillige Einigung der verschiedenen Gemeinden für möglich — sein politischer Standpunkt erinnert an den der Girondisten. Im Gegensatz zu ihm zeigt der Sachwalter den rücksichtslosen Egoismus der Bourgeoisie, der „die Vorteile bisheriger Besitzer an sich reißen möchte". Beiden steht in dem Handwerker die entschlossene Demokratie gegenüber, die alles „gewaltsam nivellieren" will — man mag dabei an die Bergpartei denken. Endlich in dem Soldaten, der „nach der Einheit und einem oberen Verbindungspunkt strebt", kündet sich bereits der militärische Imperialismus an.

Unter freiem Himmel wird nach dem Vorschlage des Soldaten die Versammlung abgehalten, er erinnert an den Bund der „drei Tellen"[1]). Die Skizze zeigt noch keine Spur von dramatischer Bewegung: jeder spricht einfach seinen Standpunkt aus, dann heißt es kurz: „Streit und Auflösung der Versammlung".

Der äußeren Symmetrie, in der, wie ich oben hervorhob, Szene 4 zu Szene 2 steht, entspricht die innere: die Annäherung zwischen den Gatten, die sich dort anbahnte, schlägt hier um in vollständige Trennung. Der unausgeglichene Widerspruch, der von vornherein (vgl. oben S. 140) in der Ehe lag, kommt hier zum vollen Ausbruch.

[1]) Auch im Tagebuch zum 19. Juni 1775 (Weimarer Ausgabe III, 1, 6) notiert Goethe das „Grütli, wo die drei Tellen schwuren". Es war die volkstümliche Bezeichnung, vgl. Rochholz, Tell und Geßler in Sage und Geschichte, Heilbronn 1877, S. 128. — Parodistisch läßt Goethe in den „Aufgeregten" IV, 1 Breme in seiner Stube zu seinen beiden Genossen sagen: „Gebt mir die Hände, brave Männer! So standen einst die drei großen Schweizer Wilhelm Tell, Walther Staubbach, Fürst von Uri, die standen auf dem Grütliberg beisammen und schwuren den Tyrannen ewigen Haß und ihren Mitgenossen ewige Freiheit. Wie oft hat man diese wackern Helden gemalt und in Kupfer gestochen! Auch uns wird diese Ehre widerfahren. In dieser Positur werden wir auf die Nachwelt kommen".

Es ist für das ungleiche Interesse Goethes an den verschiedenen Elementen des Dramas bezeichnend, daß er, der die Skizze der vorhergehenden politischen Szene nur bis zu einer flüchtigen Exposition führte und rasch abbrach, als es den Streit der Meinungen darzustellen galt, die 4. Szene, ebenso wie die 2., in einer neu durchgearbeiteten, eigenhändigen Redaktion in die von Geist gefertigte Abschrift der Skizzen zur Fortsetzung einfügte. Auch aus den trockenen, meist abgerissenen und zum Teil dunklen Stichworten, mit denen er Rede und Gegenrede andeutete, kann man die leidenschaftliche Bewegung, die durch die Unterredung hindurchgeht, erkennen, spürt man die Kunst der in unaufhaltsamer Steigerung zum Höhepunkt hindrängenden Komposition. Versuchen wir es, die Grundlinien etwas deutlicher nachzuziehen.

Gleich zu Anfang, als Eugenie, durch den geräuschvollen Abgang der Streitenden herbeigezogen, wieder auftritt, ist die Spannung da. Verlorene Worte sind zu ihr gedrungen. Der Gerichtsrat, in dem noch die Erregung der Verhandlung nachzittert, antwortet auf ihre tastenden Fragen ausweichend, unbestimmt, beruhigend; schließlich gibt er ihr eine „allgemeine Schilderung" des Geschehenen und knüpft daran die „Hoffnung auf Versöhnung". Sie fühlt, daß durch die Politik etwas Neues, Fremdes zwischen sie und ihn getreten ist, und sie möchte ihn von der gefährlichen Bahn zurückhalten. Ein leidenschaftlicher Kampf zwischen Liebe und politischem Streben, zwischen der Sehnsucht nach dem stillen Glück der Beschränkung und dem Ehrgeiz, zwischen zarter weiblicher Zurückhaltung und dem heißen stürmischen Begehren des Mannes setzt ein.

In der ersten Hälfte hat Eugenie die Führung. Durch zwei Motive sucht sie den Gerichtsrat für ihr Lebensideal zu gewinnen. Sie lenkt zuerst seinen Blick auf die Anmut des von ihm „geschaffenen Besitzes"[1]), auf die „Verewigung" durch eine ruhige, fruchtbringende Tätigkeit in dem

[1]) Oder: des von ihr neu geschaffenen.

ihm gezogenen Lebenskreise[1]); doch ihm „fehlt die Neigung“ zu solchem Wirken. Dann beginnt sie ihm näher zu treten, ihm anzudeuten, wie hier auch ihre Liebe still reifen könne. Aber stürmischer, als sie geahnt, bricht jetzt seine Leidenschaft hervor. Der sanft überredenden Bitte der Frau tritt jetzt der Mann als der Fordernde, ungestüm Heischende gegenüber, und sie fühlt die Leitung der Unterredung sich entschlüpfen. Ihre Verheißungen wecken nur seine Ungeduld, ihm scheint es „immer ferner bis zur Umarmung“ zu sein[2]). So wird sie weitergedrängt, offen bekennt sie ihm jetzt das „Gefühl ihres Hingebens“. Aber ihr Geständnis hat gerade die entgegengesetzte Folge, als sie gemeint hatte. Aus dem Glück, sie nun bald ganz die Seine nennen zu dürfen, entspringt in ihm der Wunsch, „ihrer würdig zu sein“, und „enthusiastisch“ blickt er jetzt in die sich

[1]) Diese Bedeutung des Ausdrucks „Verewigung“ wird u. a. gestützt durch die zahme Xenie:

Nichts vom Vergänglichen,
Wie's auch geschah!
Uns zu verewigen
Sind wir ja da.

Ferner durch das Logengedicht zum 3. Sept. 1825:

In dem Vergangenen lebt das Tüchtige,
Verewigt sich in schöner Tat.

[2]) Die von Goethe selbst geschriebene Skizze sagt lakonisch:

E. Annäherung.
G. Immer ferner bis zur Umarmung.
E. Gefühl ihres Hingebens.

Ich glaube, daß das Stichwort für den Gerichtsrat kaum einen anderen Sinn haben kann als den, welchen ich durch die Verflechtung in den obigen Text ihm gebe. A. Köster in der Jubiläums-Ausgabe X, 361 setzt hinter „ferner“ ein Komma; er denkt sich also den Zusammenhang wohl so: Je mehr sich E. ihm nähert, um so mehr weicht der Gerichtsrat zurück, bis sie ihm die Umarmung verspricht (oder gewährt). Dagegen würde schon sprechen, daß die Stichworte hier immer nur rein dramatisch die Rede der betreffenden Person aphoristisch skizzieren; vor allem aber, daß erst am Schluß das „Anerbieten ihrer Neigung unter Bedingung bezüglich auf den Kuß“ eintritt.

ihm öffnende politische Laufbahn. Was er dabei von seinen Plänen verrät, muß ihr „Entsetzen“ erregen: den Gatten selbst muß sie jetzt in der Reihe der Gegner ihres Königs sehen! Seine „nähere Erklärung, in Absicht sie zu besänftigen“, kann in ihr nur „größeren Abscheu“ hervorrufen; noch einmal „bietet sie ihm ihre Neigung an“, aber nur unter der Bedingung will sie ihm „den Kuß“ des Gatten gewähren, daß er auf seine politische Rolle verzichte. In dem „Streit zwischen Partei und Liebe“, der nun sich erhebt, sucht sie mit leidenschaftlicher Beredsamkeit („Argument und Passion“) ihn zu bestimmen — vergebens: der Mann kann dem, was er klar als seine politische Pflicht erkannt hat, nicht der Frau zuliebe entsagen; mit „schmerzlichem“ Entschluß scheidet er von ihr.

(Sz. 5.) Auch ihr Entschluß ist gefaßt. Ihr „Gefühl“ sagt ihr mit voller Klarheit und zwingender Gewalt, was sie jetzt zu tun hat: sie wird in dem nun beginnenden Kampfe treu zu dem König und den Ihrigen stehen.

Dritter Aufzug.

Für die Rekonstruktion der Handlung sind wir auf das knappe Szenar angewiesen (unten S. 164). Dazu kommen nur noch die lakonischen Angaben des General-Schemas:

Aufgelöste Bande. Der letzten Form. Die Masse wird absolut. Vertreibt die Schwankenden. Erdrückt die Widerstrebenden. Erniedrigt das Hohe. Erhöhet das Niedrige. Um es wieder zu erniedrigen.

Suchen wir zunächst die Situation im Allgemeinen zu bestimmen. Der 1. und 2. Aufzug hatten den Ausbruch des Kampfes gegen das Königtum von oben und unten her vorbereitet. Nun versetzt uns der 3. Aufzug mitten in die Revolution hinein. Die erste Hälfte führt eine Volksszene vor, freilich nur in einer Form, wie sie der idealisierende Stil des Dramas zuließ: das Volk tritt nicht als eine leidenschaftlich mithandelnde, polyphone Masse auf, sondern umgibt nur als eine Gruppe von Statisten im Hintergrunde oder auf den Seiten die wenigen

Sprecher. Schon der Aufbau der Szenen zeigt in sinnfälliger Weise das Anschwellen der Bewegung: von der Einzelszene, die den Akt einleitet, wächst in den folgenden fünf Szenen die Zahl der zusammen auftretenden Spieler bis auf sechs, wozu in Szene 4 noch das Volk tritt. Der äußeren sollte offenbar die innere Steigerung der Handlung entsprechen.

Die 1. Szene, der Monolog des Weltgeistlichen, sollte wieder in derselben Form wie in Akt 2 zur Exposition dienen. Er, der als argwöhnischer Beobachter schon früh in das Spiel der Hofpartei tiefere Blicke getan und die daraus dem Staate drohenden Gefahren erkannt hatte (1248, 1255), war jetzt besonders dazu berufen, dem Hörer ein Urteil über die politische Lage zu vermitteln. Zu ihm treten in der 2. Szene die beiden Intriganten. Sollte er jetzt, wo die von ihm geahnten Folgen einzutreten beginnen, den Sekretär an seine Warnungen erinnern? Sollte er, der unwiderruflich mit seinem früheren Leben gebrochen hatte und kein Wanken mehr kannte (1190, 1199 fg.) den Sekretär durch seine feste Entschlossenheit auf der betretenen Bahn weiterdrängen? Ebenso unsicher ist der Inhalt der folgenden Szene, in der der Handwerker zu der Gruppe sich gesellt. Wenn man erwägt, daß in dem ganzen Akte die Freunde einer festen politischen Ordnung, die Vertreter des Bürgertums und des Heeres (der Gerichtsrat und der Soldat) überhaupt nicht auf der Bühne erscheinen und daß hier gerade die Vertreter der beiden extremsten Parteien, des Hofadels und der radikalen Demokratie, sich zusammenfinden und zwar unmittelbar, bevor der Herzog, der Vertreter der volksfreundlichen Aristokratie, auftritt, dann darf man wohl wenigstens soviel schließen, daß hier jene Parteien miteinander Fühlung suchen, um zusammen gegen ihn als gemeinsamen Feind zu wirken und seinen Einfluß auf das Volk zu brechen.

So sind also in dieser schon äußerlich eng in sich verbundenen Szenengruppe die Gegenspieler aufgestellt, die in der 6., der Hauptszene, eingreifen sollen. Wir können uns von ihrem Inhalt nach den Andeutungen des Schemas und den durch die

frühere Handlung gegebenen Voraussetzungen wenigstens ein ungefähres Bild machen. Über den Herzog, der hier inmitten des Volkes erscheint, bricht jetzt die Tragik herein, die er durch sein Spiel mit den Mächten der Revolution heraufbeschworen hat. Mit bitterer Enttäuschung muß er jetzt erkennen, wohin ihn der Kampf gegen seinen Fürsten geführt hat. Er sieht, wie alle „Bande sich lösen", wie sein Einfluß auf das Volk schwindet. Der Absolutismus des Königtums ist nur gebrochen, um dem „Absolutismus der Masse" Platz zu machen. Alles was sich ihr in den Weg stellt, wird hinweggerissen. „Das Hohe (d. h. der Herzog) wird erniedrigt, das Niedrige (d. h. der Handwerker) wird erhöht." Aber auch der Demagoge selbst erfährt die launenhafte Willkür der Menge: auch er wird „wieder erniedrigt". Die Handlung schließt mit dem Ausblick auf ein vollständiges Chaos.

Wie haben wir uns den Ausgang des Herzogs zu denken? Die Frage hängt eng mit der anderen zusammen: Welche Rolle sollte dabei Eugenie spielen, die nach dem Szenar auftritt, während das Volk mit allen Hauptspielern noch die Bühne füllt?

Goethe folgte hier offenbar einer Anregung der Memoiren, in denen Stephanie beim Ausbruch der Revolution herbeieilt, um das Leben ihres Bruders zu schützen und später mit dem Herzog von Orleans zusammentrifft (oben S. 30). Ist auch die Situation im Drama dadurch verändert, daß der Vater an die Stelle des Bruders trat, so dürfen wir doch wohl annehmen, daß das gleiche Motiv Eugenie herbeiführt. Sollte sie noch früh genug eintreffen, um das ganze Auftreten ihres Vaters vor dem Volke zu erleben? Soll sie, die schon die Ahnung peinigte, „auch er sei unter denen, die der König fürchtete" (445), ihn entsetzt mitten unter den Empörern sehen oder nur Zeugin seiner Niederlage werden? Jedenfalls ergab sich am Schluß eine erschütternde Anagnorisis, wenn, wie sie einst gehofft, der Blick des Vaters „erstaunt auf der Erhaltnen ruhte" (2860). In der Tiefe des Unglücks finden sich, so möchte man die Situation weiter ausdeuten, Vater und Tochter auch innerlich

wieder zusammen. Jener erkennt die schwere Schuld, die er auf sich geladen hat, und ihre reine kindliche Liebe bringt ein versöhnendes Moment in seinen Untergang. Denn daran, glaube ich, können wir nicht zweifeln: der Herzog sollte nicht etwa durch ein Auftreten Eugenies vor der Menge gerettet werden. Nicht ohne Grund verschwindet sein Name in dem ganzen noch übrigen Teil des Dramas aus dem Szenar. Schon die zweite Hälfte dieses Aktes, die uns die nach dem Sieg des Volkes eingetretene Schreckensherrschaft zeigt, scheint mir jene Möglichkeit auszuschließen. Oder hätte er etwa entfliehen sollen? Wie hätte er nach dem, was er erlebt hat, weiterleben, wie die Tochter mitten in den Gefahren zurücklassen können? Wir können wohl auch annehmen, daß Goethe, wie er die Stellung des Herzogs zwischen König und Volk der Philipps von Orléans-Egalité, wenigstens in ihren Grundzügen nachbildete, ihm auch einen ähnlichen Ausgang gab; das war gewissermaßen die logische Konsequenz derselben Prämissen. Ob er wie jener zum Tode abgeführt oder im Tumult selbst fallen sollte, ist natürlich nicht zu sagen und auch unwesentlich.

In engem Zusammenhang und doch zugleich in scharfem Gegensatz der Stimmung steht zu der ersten die zweite Hälfte des Aktes. Wir treten aus der stürmischen Volksversammlung in die Enge des zum Gefängnis verwandelten alten Zimmers Eugenies[1]) im Stadtpalaste des Herzogs. Auch in der Geschichte diente bekanntlich dieser Palast, der Temple, später als Gefängnis für den König und seine Familie. In den Memoiren, sahen wir, schilderte die Prinzessin, mit welchen Empfindungen sie diese Räume, die Zeugen ihrer glücklichen Jugend, wieder betrat, als sie nach dem Tode Ludwigs XVI. seine Tochter Marie Therese hier aufsuchte. Trotz der größten Schwierigkeiten gelang es ihr zu ihr zu gelangen und sie zu trösten. Bei dem Könige selbst hatte sie noch kurz vor seiner Gefangennahme eine

[1]) Die Bezeichnung im Szenar „Zimmer des 1. Acts", bezieht sich noch auf die ursprüngliche Aktgliederung, bei der Akt 1 und 2 einen Akt bildeten.

Audienz gehabt und seine hilfreiche Güte erfahren (oben S. 31. 32). Diese beiden Züge kombinierte Goethe.

Nach einem Monolog des Königs — diese klassizistische Technik der Eingangsszenen wiederholt sich im ganzen Stück — tritt Eugenie ein. In ihrem alten Zimmer, wo sie einst das Sonett, das Bekenntnis ihrer auch zum Opfer des eigenen Lebens bereiten Dankbarkeit und Treue, dem geheimen Wandschrank anvertraut hat, steht sie nun dem Gestürzten gegenüber. Damit sind die Voraussetzungen zu der von Goethe in den Tag- und Jahresheften zu 1803 angedeuteten Szene gegeben, „wo mitten in der größten Verwirrung das wiedergefundene Sonett freilich kein Heil[1]), aber doch einen schönen Augenblick würde hervorgebracht haben". Ich glaube, wir haben uns diesen Moment zunächst als eine Parallelszene zur 5. Szene dieses Aktes zu denken; hatte doch auch Eugenie (2860) in gleicher Weise das Wiedersehen mit „ihrem Vater, ihrem Monarchen" ahnungsvoll sich ausgemalt: ihr Blick sollte

erstaunt auf der Erhaltnen ruhn,
Die das, was sie im Glücke zugesagt,
Aus tiefem Elend zu erfüllen strebt.

Aber freilich, eine bloße Rührszene genügte nicht, um dieser ganzen zweiten Hälfte des Aktes ihren Hauptinhalt zu geben, und das Gelöbnis der Hingabe des eigenen Lebens, das Eugenie in jenem Sonett ausgesprochen hatte und jetzt in Gegenwart des Königs durch seine Vorlesung erneute, verlangte dramatisch seine Erfüllung durch eine Tat. Wir können vielleicht annehmen, daß sie sich jetzt, ohne der eigenen Gefahr zu achten, laut und mutig zu ihm bekannte, als die Wache eintrat, und daß sie zum Schluß selbst gefangen abgeführt wurde. So erklärt sich dann ihre Er-

[1]) Damit scheint mir der Gedanke, daß Eugenie dem König die Flucht ermöglicht habe, von vornherein ausgeschlossen. Es ist aber auch kaum anzunehmen, daß Goethe in einem so wesentlichen Punkte der Handlung von der Geschichte, deren große, entscheidende Momente doch immer durch das poetische Gewebe hindurchschimmern, sich entfernt hätte (die in Varennes rasch vereitelte Flucht kommt wegen ihrer ganz anderen Voraussetzungen hier nicht in Betracht).

scheinung im folgenden Akte im Gefängnis der Royalisten. Der König verschwindet mit diesem Akte aus dem Szenar; sein Schicksal scheint danach besiegelt, von seinem Ausgang sollten wir wohl nur durch einen Bericht im letzten Akte erfahren.

Vierter Aufzug.

Die Rekonstruktion des Inhalts hat hier wieder an den allerdings nur flüchtigen Szenenskizzen einen festeren Anhalt.

Aus dem Gewahrsam des Königs im Palaste des Herzogs treten wir in ein größeres Gefängnis (Goethe schwebte etwa die Conciergerie vor). Hier findet sich nun allmählich die ganze höfische Gesellschaft zusammen. Die Komposition erinnert durch die abgezirkelte Ordnung, in der alle ihre Glieder paarweise nacheinander hereinkommen, an die letzten Akte des vorigen Stückes.

Wieder wird die Handlung durch einen exponierenden Monolog eröffnet: der Graf, der aus „der Höhe des Lebens in die Tiefe der Gefangenschaft tritt", gibt eine „Übersicht über den Zustand" und spricht seine „Sorge für den König" aus. Zu ihm gesellen sich in Szene 2 der Gouverneur und die Äbtissin. Wie in der Geschichte die Adligen im Gefängnis die heiteren gesellschaftlichen Formen ihrer früheren Existenz zu behaupten suchten und meist mit leichtem Mut dem Tode entgegengingen, so setzen sich die drei in ihrer Unterhaltung über die furchtbare Gegenwart hinweg, indem sie sich „dessen erinnern, was man gewesen", ihrer „Familien" und des Glanzes ihres „Namens" gedenken, ihre „wohlhabenden, brillanten Zustände beschreiben". So wenig hat das Unglück sie gebrochen oder geläutert, daß sie noch jetzt „die Vorzüge eines egoistischen, sogenannten guten Lebens" als das Höchste preisen. — In einem zwiefachen Gegensatze zu ihnen stehen die beiden Geistlichen, die in Szene 3 eintreten. Der Weltgeistliche verrät jetzt im Unglück seine innere Schwäche: er gibt sich haltlos „der Verzweiflung über den Verlust seines Zustandes und der Furcht vor der Zukunft" hin (vgl. S. 112). Der Mönch dagegen, der am Ende

des ersten Stückes prophetisch den Zusammenbruch des Staates geschaut, „deutet jetzt weiter hinaus" in eine Zeit staatlicher und gesellschaftlicher Neuordnung. — Die folgende Szene 4 lenkt von den allgemeinen Zuständen auf Eugenie über. Die Einlieferung der beiden Intriganten dient zum Anlaß. Zunächst entlädt der Weltgeistliche gegen sie seinen ganzen Groll, er wirft ihnen vor, daß sie „schuld an seinem Unglück" seien; aber zugleich kommt in ihm auch die Reue zum Durchbruch. Er beklagt „das Verbrechen, durch das sie ihn gehoben", und die früher (1200 fg.) entschlossen unterdrückte Sehnsucht nach dem stillen Glück, das er einst in der „Niedrigkeit" als Dorfpfarrer genossen, überkommt ihn mit erneuter Gewalt. In Gegenwart aller „bekennt er das Verbrechen an Eugenie". Auch die Übrigen, die daran handelnd oder duldend mitgewirkt, fühlen sich ergriffen, und lebendig erwacht in „einem jeden" die Erinnerung an ihre Persönlichkeit.

So hat Goethe kunstvoll ihr Erscheinen in Szene 5 vorbereitet. Ich möchte aus dieser Komposition, die gerade an diesem Punkte die Vergangenheit noch einmal aufrollt und den letzten Schleier von Eugenies Schicksal zieht, schließen, daß sie jetzt erst — und nicht, wie man gemeint hat, schon in der Szene mit dem König, der außerdem dem Geschehenen viel zu fern stand — erfährt, welches frevle Spiel man mit ihr und ihrem Vater getrieben hat. Wie eine Verkörperung der Nemesis mußte sie gerade in diesem Augenblick ihren einstigen Feinden erscheinen. Sie aber kommt, wie sie gelobt (2843),

jeden, der sie ungerecht verletzt,
In böser Stunde hilfreich zu beschämen.

Den Abschluß der Szene bildet eine „begeisterte Rede des Mönchs". Wie seine mahnenden Worte am Schluß des ersten Stückes (V, 7, 8) in ihr das Bewußtsein ihrer sittlichen Aufgabe weckten, so mag er jetzt die Macht selbstüberwindender Liebe an ihr preisen.

Mit dieser Szene brechen die Skizzen ab; für die 6. Szene liegt nur die Notiz des Szenars vor: „Vorige. Handwerker".

Das Erscheinen des fanatischen Demokraten konnte schwerlich etwas anderes als das Todesurteil für die Gefangenen bedeuten.

Fünfter Aufzug.

Hier sind wir, da auch das Generalschema abbricht, ausschließlich auf die lakonischen Angaben des Szenars (unten S. 164) angewiesen; die Rekonstruktion des Inhalts ist daher hier noch problematischer als sonst. Wie Schatten gleiten die Namen der Personen in der Szenenliste an uns vorüber; es scheint kaum möglich, sie zum Reden zu bringen.

Der Ort der Handlung ist für diesen Aufzug nicht besonders bezeichnet, doch darf man mit Sicherheit annehmen, daß (ebenso wie zwischen Akt 4 und 5 des ersten Stückes) der Schauplatz derselbe bleibt. Beide Aufzüge bildeten ja auch hier ursprünglich einen einzigen mit fortlaufenden Szenen (1—13); als Goethe ihn halbierte, hat er neben Szene 6 am Rande nur die neue Aktbezeichnung hinzugefügt, eine besondere Angabe über den Schauplatz erschien ihm überflüssig.

In meiner Rekonstruktion des Inhalts gehe ich wieder aus von dem deutlich hervortretenden Aufbau der Szenen. Der Akt gliedert sich klar in drei Teile. In der Mitte steht, offenbar als ein Höhepunkt der Handlung, Eugenies letztes Auftreten (Szene 3 und 4). Eingerahmt ist es durch das Spiel der politischen Führer. Die ersten beiden Szenen, dürfen wir annehmen, dienten zur Einleitung und *Motivierung* des erneuten Eingreifens der Heldin in die Handlung; die letzten drei stellten seine *Folgen* dar.

Wie in dem ganzen Gange des Dramas der Fortgang der politischen Entwicklung mit dem persönlichen Schicksal Eugenies aufs engste verbunden war, so wird es auch hier sein. Ich fasse zunächst die politische Bedeutung der Eingangsszenen ins Auge; aus der Stellung, welche die hier auftretenden Personen als Vertreter der einzelnen revolutionären Bestrebungen zueinander einnehmen, läßt sich die Rolle ahnen, die sie spielen sollten.

Nach Eugenies Wegführung am Ende des vorigen Aktes ist der Handwerker auf der Bühne zurückgeblieben. Er, der Vertreter der radikalen Volkspartei hat bisher allein den politischen Kampf geführt. Jetzt wo das Königtum und der Adel am Boden liegen, tritt auch die Bourgeoisie auf den Schauplatz. In der 1. Szene knüpft zunächst der zweideutige, egoistische Sachwalter mit dem Handwerker an, in der 2. der ernste, bei allem persönlichen Ehrgeiz doch von Patriotismus geleitete Gerichtsrat.

Welchen dramatischen Zusammenhang diese Verhandlungen mit Eugenies Schicksal haben sollten, läßt sich nur ganz allgemein vermuten. Als wahrscheinlich kann man wohl hinstellen, daß der Gerichtsrat, den neben den politischen Interessen die Sorge um Eugenies Los nach der Hauptstadt geführt haben wird, für sie als die Gattin eines bon citoyen Begnadigung fordert, während vorher der Sachwalter dem rücksichtslosen Vorgehen des Handwerkers gegen alle Royalisten zugestimmt haben mag.

(Sz. 3.) Eugenie tritt auf, vermutlich von dem Handwerker, der sich am Schlusse der vorigen Szene entfernt hat, herbeigerufen, um sich nach einer Unterredung mit ihrem Gatten offen für oder wider die Republik zu erklären. Ich begnüge mich, die Situation und ihre Konsequenzen klar zu erfassen, und deute nur leicht den Gang der Handlung im ganzen an; jeder Versuch, sie sich im einzelnen auszumalen, muß nur zu dem Gefühl der Ohnmacht führen, der Phantasie des Dichters nachzufliegen.

Es ist eine *Scheideszene*, denn Eugenie erscheint nicht wieder mit dem Gerichtsrat zusammen, und nach der nächsten Szene verschwindet sie überhaupt. Ich glaube, wir können mit Sicherheit annehmen, daß der Gerichtsrat die ganze Überredungskraft der Liebe aufbieten sollte, um Eugenie zu bestimmen, sich von der Sache des Königs loszusagen und sich zu ihm als Gattin und Genossin seiner Gesinnungen zu bekennen.

Vor dem weihevollen Ernst dieser Stunde mußte jedes leidenschaftliche Begehren, das sich in ihm geregt hatte, abfallen. Aber um so tiefer erschlossen sich jetzt angesichts des Todes die Seelen. Wie er ihr jetzt die reinste, von aller Selbstsucht geläuterte Liebe entgegenbringt, so blüht jetzt auch in ihr voll und schön die Liebe zu dem edlen Manne auf, auf deren erstes Aufkeimen sich einst (Akt II a. E.) der politische Zwist wie ein Lenzesfrost gelegt hatte. Der ganz äußerliche Ehebund, mit dem das erste Stück geschlossen hatte, findet so am Schluß des zweiten seine tief innerliche Erfüllung.

„Sie geht dahin, ein schon verklärter Geist" — er aber soll weiterleben für das Land, das Männer bedarf, die selbstlos, besonnen und mutig für Versöhnung und Ordnung eintreten. Nachdem er sich von ihr losgerissen hat, naht (Sz. 4) der Handwerker wieder mit dem Sachwalter, offenbar um ihr den Tod anzukündigen oder sie abzuführen[1]). Doch müssen in dieser Szene ihre Persönlichkeit und ihre Worte in dem ersteren einen tiefen Eindruck hinterlassen: nach ihrem Scheiden scheinen zwischen ihm und dem Sachwalter die bisher noch verdeckten Gegensätze hervorzubrechen. Aus der Konfiguration der Personen in den letzten Szenen kann man wohl wenigstens soviel schließen, daß der Handwerker von dem Sachwalter sich trennt, während dafür der bisher ganz im Hintergrund gebliebene Vertreter der Militärpartei mit jenem anknüpft. Das Begonnene vollendet dann in der Schlußszene der zurückkehrende Gerichtsrat. Unter dem unmittelbaren Eindruck von Eugenies Ende, von dem er wohl berichten sollte, vollzieht er ihr Testament, indem er die Parteien bewegt, ihre Sonderinteressen dem Ganzen unterzuordnen. — So reichen sich am Ende des Dramas die Vertreter des Volkes, des Bürgertums und des Heeres einträchtig die Hände. Das Bild der „drei Tellen" das im 2. Akt wie ein Traum rasch wieder zerronnen war, gewinnt hier endlich Wirklichkeit; die Entwicklung, die dort begann, kommt hier zum Abschluß, nach den Stürmen der Revolution blicken wir hoffnungsvoll hinaus auf eine neue feste Ordnung.

[1]) Bestimmte historische Beziehungen lagen selbstverständlich bei dieser Darstellung von Eugenies Ausgang nicht vor. Ob aber nicht vielleicht Goethe, wenn er die Heldin für ihr Ideal in den Tod gehen ließ, der Gedanke an Mad. Rolands (natürlich auf ganz anderen politischen Voraussetzungen beruhendes) Ende vorschwebte? Mit Bewunderung erwähnt er in den „Maximen und Reflexionen" ihr Verhalten auf dem Blutgerüst" (Schriften der Goethe-Gesellschaft 21, 46; Weim. Ausg. 42, II, 141).

Man möchte aus dem Schluß des Dramas noch die Stimmungen heraushören, die in Goethe damals, als er Ende 1799 den Plan entwarf, wie in so vielen Zeitgenossen der 18. und 19. Brumaire geweckt haben mochte (vgl. oben S. 37). Mit dem Sturz des Direktoriums und der Einsetzung der Konsularregierung schien endlich in Frankreich eine neue einheitliche und kräftige Herrschaft begründet. Ja, liegt die Annahme nicht nahe, daß er bei den drei Männern, die am Ende seines Dramas den Bund schließen, an das Triumvirat des 10. November[1]), Sieyès, Bonaparte und Roger Ducos dachte, daß er besonders zu der Rolle, die er den Gerichtsrat hier spielen läßt, dadurch geführt wurde, daß von Sieyès der Gedanke der neuen Verfassung ausging? Natürlich hätte er hier, wie überall in diesem Drama, die politischen Vorgänge ihrer realen Züge entkleidet und ins Symbolische erhoben.

Aber wie rasch war der Gang der historischen Ereignisse über diese hoffnungsvollen Anfänge einer geordneten Entwicklung hinausgeschritten! Wie bald waren die Ideen von Sieyès, des großen „Theoretikers der Revolution", an der Machtpolitik Bonapartes zerschellt! Wenn Goethe später nach Vollendung des ersten Stückes die alten Papiere wieder hervorzog und

[1]) An dessen Stelle dann — nachdem Goethe bereits den Plan seines Dramas entworfen hatte — am 15. Dezember die drei Konsuln Bonaparte, Cambacérès, Lebrun traten.

die Ausführung des ganzen Planes erwog, dann mochte er mit Wehmut in diesem Abschluß ein Ideal sehen, das in der harten Welt der Tatsachen keine Stätte zu haben schien. Und wenn er selbst auch den Glauben daran nicht verloren hatte, konnte er hoffen, auch in anderen diesen Glauben zu erwecken!

Auch solche Empfindungen mögen dazu mitgewirkt haben, daß er müde die Hand vom begonnenen Werk sinken ließ.

Exkurs zu Kapitel II und XII.

Die Pläne und Entwürfe des Dramas.

Die Stufenfolge der Pläne und Entwürfe des Dramas, von der ich in Kap. II und XII ausging, bedarf einer eingehenderen Begründung, als ich sie im Texte geben konnte. Sie ist schon von Redlich bei der ersten kritisch genauen Veröffentlichung der Entwürfe in der Weimarer Ausgabe X, 443 richtig erkannt; eine Begründung seiner Ansicht schloß die ganze Anlage dieser Ausgabe aus. So konnte sie von Morris, Goethe-Studien II² 274, dem sich Köster in der Jubiläums-Ausgabe XII, 337 anschloß, abgelehnt werden. Dagegen gingen wieder auf Redlich zurück: Gräf, Goethe über seine Dichtungen V, 514 (der nur irrtümlich die Trilogie an den Anfang der Entwicklung setzen wollte), und Castle, Chronik des Wiener Goethe-Vereins XXIV, 39. Eine erschöpfende Untersuchung der Frage fehlte bisher noch.

Wo Goethe selbst von dem Plan der Natürlichen Tochter spricht, gibt er stets an, daß er sich das ganze Drama als Trilogie gedacht habe. Ich stelle seine Äußerungen hier noch einmal kurz zusammen.

5. August 1804 an Zelter: „Ich bin manchmal versucht, den ersten Teil zu eigentlich theatralischen Zwecken zu zerstören und aus dem Ganzen der erst intendierten drei Teile ein einziges Stück zu machen."

1825 in den Tag- und Jahresheften für 1803: „Der erste Teil von Eugenie war geschrieben, gespielt und gedruckt, das Schema des Ganzen lag Szene nach Szene vor mir, und ich kann wohl sagen, meine mehrjährige Neigung zu diesem Erzeugnis hatte keineswegs abgenommen. Der zweite Teil sollte auf dem Landgut, dem Aufenthalt Eugenies vorgehen, der dritte in der Hauptstadt, wo mitten in der größten Verwirrung das wiedergefundene Sonett freilich kein Heil, aber doch einen schönen Augenblick würde hervorgebracht haben."

Dazu kommt noch eine indirekte Mitteilung durch Soret vom 7. Dezember 1831. Nachdem er aus Anlaß einer eigenen Trilogie mit Goethe über das sujet des trilogies überhaupt und besonders dessen Liederzyklus von der Müllerin gesprochen hatte, sagte ihm Eckermann beim Hinausgehen que le drame de La Fille Naturelle était primitivement destiné à une trilogie qui est restée inachevée[1]) (Gespräche IV² 401).

Faßt man den Zusammenhang, in dem jene Äußerungen Goethes stehen, schärfer ins Auge, so sieht man, daß er dabei stets von der Zeit spricht, wo er das erste Stück schrieb, und daß er damit nur angeben will, wie er sich damals die Ausführung des Ganzen gedacht habe, d. h. seit er sich zur Teilung des Stoffes entschlossen hatte. Besonders in der Mitteilung an Zelter konnte es ihm nur darauf ankommen, den Freund über die weiteren Pläne, die er bei Vollendung des ersten Stückes verfolgte, zu unterrichten; ältere Pläne, die noch

[1]) Daran schließt sich noch der Satz: Goethe a dit à Eckermann qu'il avait eu quelquefois la velléité de s'essayer dans le genre ténébreux, mais qu'il y avait renoncé, parce qu'il ne croyait pas posséder la nature de talent propre à de telles poésies et que se reconnaissant faible en ce point il n'avait pas insisté à poursuivre des essais malheureux. Nach der früher allein vorliegenden ungenauen Übersetzung Burkhardts, der poésies als Singular, poursuivre mit „sich einlassen" wiedergibt und en ce point wegläßt, mußte man mit Gräf V, 560 diese Stelle auch noch auf die Natürliche Tochter beziehen, während sie sich nach dem Original vielmehr auf das sujet des trilogies im Allgemeinen bezieht.

vor der selbständigen Ausführung desselben lagen, kamen hier gar nicht in Betracht. — Dazu stimmt auch die Tatsache, daß gerade zu der Zeit, als der erste Teil erschien, die Absicht des Dichters, eine Trilogie zu schreiben, von Weimar aus allgemein bekannt wurde (oben S. 47).

So haben also die Ausdrücke „erst intendiert" und primitivement[2]) nur relative Bedeutung und zwingen uns nicht, die Trilogie als die ursprünglich geplante Form des Dramas anzusehen.

In den drei erhaltenen Entwürfen Goethes findet sich von dieser Absicht einer Trilogie keine Spur. Sie enthalten nur den Plan zu einem einzigen Drama und zu einem Doppeldrama und stellen uns damit — um das Resultat gleich vorwegzunehmen — den Anfangs- und Endpunkt der Entwicklung dar.

Überblicken wir diese Entwürfe:

A. Das Szenar zu Akt 3—5, von Geist geschrieben, durch spätere Korrekturen Goethes verwandelt in ein solches zu Akt 1—5 (W. A. 444 Nr. 2). Ich unterscheide die beiden Redaktionen durch Aa und Ab. Redlich hat nach den Prinzipien der W. A. b im Text abgedruckt, während man sich über a aus den Lesarten unterrichten muß; die Jubiläums-Ausgabe bietet überhaupt nur b (wie auch alle älteren Drucke, die hier auf die Quartausgabe von 1836 zurückgehen). Und doch ist es für die richtige Auffassung des Planes wesentlich, sich zunächst die ältere Redaktion klar vor Augen zu stellen. Aus diesem Grunde gebe ich hier einen Abdruck des ursprünglichen Textes und füge die Änderungen der zweiten Redaktion in eckigen Klammern hinzu.

---

[2]) Es muß ohnehin zweifelhaft bleiben, welches Wort Soret damit wiedergab.

Dritter Aufzug [*corrigiert in* **Erster Aufzug**].

Zimmer des Herzogs.

1. Secretair. Hofmeisterin.
2. Vorige. Herzog.
3. Herzog. Graf.

[*Eingeschoben* **Zweyter Aufzug.**]

Vor einer angenehmen ländlichen Wohnung.

4. Parlamentsrath.
5. Parlamentsrath. Stefanie.
6. Parlamentsrath. Soldat. Sachwalter, Handwerker.
7. Parlamentsrath. Stefanie.
8. Stefanie. [4—8 *corrigiert in* 1—5.]

Vierter Aufzug [*corrigiert in* **Dritter Aufzug**].

Platz in der Hauptstadt.

1. Weltgeistlicher.
2. Weltgeistlicher. Hofmeisterin. Secretair.
3. Die Vorigen. Handwerker.
4. Die Vorigen. Herzog. Volk.
5. Die Vorigen. Stefanie.

Zimmer des ersten Acts.

6. König.
7. König. Stefanie.
8. Stefanie. Wache.

Fünfter Aufzug [*corrigiert in* **Vierter Aufzug**].

Gefängniß.

1. Graf.
2. Graf. Gouverneur. Äbtissin.
3. Vorige. Weltgeistlicher. Mönch.
4. Vorige. Hofmeisterin. Secretair.
5. Vorige. Stefanie.
6. Vorige. Handwerker. [*am Rande* **Fünfter Aufzug**].
7. Handwerker. Sachwalter.
8. Handwerker. Parlamentsrath.
9. Parlamentsrath. Stefanie.
10. Stefanie. Handwerker. Sachwalter. [7—13 *corrigiert in* 1—7.]
11. Vorige ohne Stefanie.
12. Vorige. Soldat.
13. Soldat. Parlamentsrath. Handwerker.

B. Den allgemeinen Gehalt der einzelnen Akte des ganzen Stückes, die politischen Zustände und Bewegungen, auf die sie den Ausblick eröffnen sollten, stellte Goethe in einem Schema unter abstrakten Stichworten sich vor Augen (W. A. 444 Nr. 1). Die Bezeichnung: „I (II usw.) Gen." ist wohl als Generalia oder Genera zu deuten[1]). So gewinnen wir hier so zu sagen das Bild einer zweiten Handlung, die teils in teils hinter der eigentlichen dramatischen verläuft. Leider bricht dies Schema nach Akt IV ab, für Akt V ist nur die Bezeichnung „V Gen." eingetragen. Natürlich hat Goethe es sich erst angelegt, als er den Entwurf des Dramas abgeschlossen hatte, vielleicht als er die Arbeit daran aufs neue aufnahm.

C. Zu A legte sich Goethe eine Reihe von Skizzenblättern für einzelne Szenen an. Ausgeführt — oder erhalten? — sind diese Skizzen für Akt III 1—8, V 1—5 (W. A. 445, Nr. 3). Sie zeigen die ältere Personenbezeichnung „Stefanie" und „Parlamentsrath". Die Überschrift der Skizzen für Akt III hat Goethe später entsprechend der zweiten Redaktion von A korrigiert in I 1—3, II 1—5 und die neu bezifferten Szenen II 2 und 4 umgearbeitet; dabei erscheinen dann auch die jüngeren Bezeichnungen „Eugenie" und „Gerichtsrath". Ich unterscheide die beiden Redaktionen als Ca und Cb.

Von einem Wiederabdruck von B und C glaube ich absehen zu können, da B überhaupt keine Korrekturen enthält und die in den wenigen Szenen von C das Bild der ursprünglichen Gestalt nicht erheblich stören.

Den vollendeten „Ersten Teil" des Dramas bezeichne ich im folgenden mit D.

---

[1]) Über das Verfahren Goethes vgl. Morris, Goethe-Studien II² 280: „Zu Ende der neunziger Jahre tritt bei ihm mit besonderer Stärke die Neigung hervor, sich von den Dingen rein verstandesmäßig Rechenschaft zu geben und die Resultate in ein Fachwerk schematisch einzuordnen". Morris vergleicht mit dem obigen Schema das Faust-Paralipomenon 1 (W. A. XIV 287).

Daß wir in Aa und Ca die älteste uns erhaltene Form des Dramas haben, beweisen schon die erwähnten Personenbezeichnungen; der Name „Eugenie“ begegnet erst während der Ausarbeitung von D im Tagebuch zum 6. August 1802. Daß beide Entwürfe den Rest eines größeren Ganzen darstellen, von dem in D der Anfang ausgeführt ist, ergibt sich daraus, daß sie mit Akt III genau da einsetzen, wo D aufhört. In D sind also die beiden ersten Akte des ursprünglichen Entwurfes zu fünf Akten erweitert, gerade so wie in Ab (und, soweit es in Betracht kommt, auch in Cb) die drei ursprünglichen Akte ebenfalls zu fünf. Wir können ferner noch erkennen, daß Akt I von Ca die beiden ersten Akte von D umfaßte. Die letzten Stichworte des Schemas in B für Akt I „Intrigue und Gewalt“ gehen ja deutlich auf den Inhalt von Akt II in D, „Sucht nach Genuß“ speziell auf V. 670 fg., 760 fg., 780 fg. Außerdem weist die Bühnenangabe für die zweite Hälfte des 4. Aktes in A „Zimmer des ersten Akts“ deutlich zurück auf Eugenies Zimmer, das in D den Schauplatz von Akt II bildet. — Daß Akt IV und V von D, zwischen denen kein Szenenwechsel stattfindet, ursprünglich eine fortlaufende Handlung bildeten und in A zu Akt II zusammengefaßt waren, ist an sich sehr wahrscheinlich; freilich konnte dann die Ansprache Eugenies an das Volk nicht in den Zwischenakt verlegt sein. Der jetzige Akt III in D scheint danach in A noch gefehlt oder nur eine kürzere Szenengruppe am Anfang von II (etwa wie III 1—3 in Ca) gebildet zu haben. Dafür daß er erst später hinzugefügt wurde, scheint seine geringe Bedeutung für den Fortschritt der Handlung zu sprechen; es tritt hier im Mittelpunkt des Dramas fast ein Stillstand ein.

Nachdem so Akt I des ursprünglichen Entwurfs in Akt I und II des Dramas, Akt II in Akt IV und V desselben aufgegangen waren, scheint Goethe diese Hälfte der Handschrift vernichtet zu haben; so erklärt sich das Fehlen jener beiden Akte in A aufs einfachste.

Es erhebt sich nun die Frage, ob wir in jenen älteren Entwürfen A und C den Schluß des ganzen Szenars

vor uns haben oder nur, wie vor der Kenntnis ihrer ersten Redaktion allgemein (zuletzt von Düntzer) und später noch von Morris und Köster angenommen wurde, das zweite Stück der Trilogie (das also mit dem ersten zusammen dann ursprünglich nur ein Stück gebildet haben müßte).

Stark fällt für die erstere Annahme schon die Mitteilung Goethes in den Tag- und Jahresheften zu 1803 ins Gewicht, daß „das Schema des Ganzen, Szene nach Szene vor ihm lag“, zumal sie durch die Äußerung gegen Falk („der Entwurf des Ganzen unter meinen Papieren“ vgl. S. 57 oben) bestätigt wird. Es ist gewiß wenig wahrscheinlich, daß er, da er das Szenar A aufhob, die ihm vorliegende Fortsetzung sollte vernichtet haben.

Entscheidend aber ist der Inhalt des Szenars. Daß darin am Ende ein vollständiger Abschluß erreicht wird, daß nicht bloß das Schicksal der Heldin tragisch und doch versöhnend ausklingt, sondern auch die politische Entwicklung bis zu dem Punkte geführt ist, den sie zur Zeit der Entstehung des Plans in Wirklichkeit erreicht hatte — das alles habe ich im vorigen Abschnitt zu erweisen versucht. Hier möchte ich indessen geflissentlich von dieser Konstruktion der Handlung in Einzelnen ganz absehen, da sie stets etwas Problematisches behalten wird, und mich ausschließlich auf die großen Grundzüge des Plans beschränken, die jedem sofort in die Augen fallen müssen.

Da ist es zunächst wohl klar, daß Goethe in jenem Entwurf den Inhalt seiner Quelle im Wesentlichen vollständig ausgeschöpft hat. Wir begleiten in Akt IV und V die Heldin in den Kerker zu dem gefangenen König und zu seinen Anhängern: wir sind also hier bereits kurz vor dem Schluß der Memoiren (II, 294) angelangt, ihr übriger Inhalt (bis S. 340) ist unbedeutend und namentlich dramatisch völlig wertlos.

Wir sehen aber auch, was wichtiger ist, in diesem Entwurf gegen das Ende hin die dramatische Entwicklung, mögen wir nun das Schema im Einzelnen so oder so ausdeuten, ihrem Abschluß zueilen. Indem im letzten Akte alle, die im ersten

Teil des Dramas die Intrigue gegen die Heldin spannen und ihren Sturz herbeiführten, im Kerker erscheinen, erleben wir hier das Hereinbrechen der Nemesis. Und wenn Goethe selbst da, wo er von dem Schlußstück der Trilogie spricht (oben S. 162) als Hauptszene die Wiederauffindung des Sonetts an den König und die dadurch hervorgerufene Wirkung hervorhebt — wo anders konnte sie stattfinden, als in Akt IV des Entwurfs, wo Eugenie in ihrem altem Zimmer, also eben da, wo sie das Sonett im geheimen Schrank verborgen hat, nun allein dem König gegenübersteht?

Damit fällt zugleich einer der Einwände, die Morris S. 274 gegen die abschließende Bedeutung des Szenars A erhebt: „In das Szenar läßt sich die Wiederauffindung des Sonetts nicht einfügen, denn die Beziehungen des Sonetts sind nur dem Könige, dem Herzoge (?) und der Hofmeisterin (??) verständlich, aber gerade diese drei Personen erscheinen im Szenar des 5. Aufzuges überhaupt nicht". Er macht außerdem noch dagegen geltend: Nach dem Szenar „würden im letzten Aufzuge von den vier Hauptpersonen, Stephanie, Parlamentsrat, Herzog, König, die zwei letzten überhaupt nicht erscheinen; die Heldin würde in den drei letzten Szenen nicht mehr zum Vorschein kommen, und ihr endgültiger Abgang würde in einer Szene stattfinden, in der sie nur mit zwei Nebenfiguren (Handwerker, Sachwalter) zu tun hätte. Solche Verstöße gegen Gesetze (?) des dramatischen Aufbaus dürfen wir bei Goethe nicht annehmen, in allen seinen Dramen ist der Held am Schluß auf der Bühne anwesend." Daß der Herzog und der König im letzten Akte nicht mehr erscheinen, ist einfach durch den Gang der Handlung bedingt und ebensowenig auffallend, wie in anderen Dramen, in denen Hauptpersonen schon in der Mitte oder vor dem Schluß enden; ich nenne als Beispiel absichtlich Dramen aus ganz verschiedenen Zeiten, von ganz verschiedener Stilrichtung und Komposition: Sophokles' Antigone und Shakespeares Julius Caesar. Darf man ferner aus dem Brauch Goethes in den wenigen vollendeten Dramen, die Hauptfigur erst am Schluß

abgehen zu lassen, ein Gesetz machen, das keine Ausnahme zuläßt? Hat nicht auch Schiller in der Maria Stuart entgegen seinem sonstigen Brauch nach dem Tode der Heldin die Handlung noch weitergeführt? Und blickt man bei Goethe selbst von den vollendeten Dramen in seine Fragmentenschemata, dann fehlt es auch bei ihm nicht an Analogien. Roethe[1]) fiel es auf, daß im letzten Akte des Mädchens von Oberkirch die Heldin Maria gar nicht mehr auftreten sollte. Auch in der Nausikaa ist die Komposition ähnlich: gleich zu Beginn des 5. Aktes geht die Königstochter in den Tod; freilich wird am Schluß noch ihre Leiche auf die Bühne getragen.

Gegen Morris' Annahme, die zweite Hälfte des Schemas mit den drei Akte füllenden Szenen in der Hauptstadt enthalte nur den Entwurf zum zweiten Stück der Trilogie, spricht endlich auch Goethes bestimmte Angabe, den Schauplatz dieses zweiten Teils habe das Landgut des Gerichtsrats bilden sollen. Zwar versuchte Morris, dieses Zeugnis mit Düntzer dadurch zu entkräften, daß der 3. Akt von A, der dem zweiten Stück entsprechen solle, ja in Wahrheit nicht auf dem Landgut allein, sondern auch im Palast des Herzogs spiele. Aber diese kleine Ungenauigkeit Goethes, der jene Szenen, die nur zur Anknüpfung an das vorhergehende Stück und zur Exposition dienen, außer acht ließ, berechtigen doch nimmermehr dazu, nun überhaupt seine Angabe zu verwerfen und die großen entscheidenden, drei Akte füllenden Ereignisse in Paris noch in das zweite Stück der Trilogie zu verlegen!

Wann hat Goethe den Entschluß gefaßt, den Stoff in eine Trilogie zu gliedern?

Ich habe oben als das Wahrscheinlichste angenommen, daß es geschehen sei, kurz bevor er an die Ausführung des ersten Teils ging, also während oder nach der großen Reise im Sommer 1801. Daß der Gedanke der Trilogie ihm jedenfalls

[1]) Über Goethes Mädchen von Oberkirch, Nachr. der Gesellschaft der Wissensch. in Göttingen 1895, S. 513.

bereits vor der Ausarbeitung feststand, das wenigstens, glaube ich, können wir schon aus seinen Äußerungen annehmen. Vor allem aber lassen die Nachrichten über die Vollendung der einzelnen Akte, wie ich oben hervorhob, deutlich erkennen, daß der Ausarbeitung bereits die Einteilung in die jetzigen 5 Akte des ersten Stückes zugrunde lag; es folgen sich nämlich:

Akt I vollendet Dezember 1801,
Akt II vollendet 17. Februar 1802,
Akt III in Arbeit 4. Mai
Akt IV vollendet 2. Januar 1803.

Freilich könnte man hier vielleicht einen Einwand erheben, den ich selbst zunächst aufstellen und begründen will. Es tritt nämlich doch in der regelmäßigen Folge der Akte zwischen Februar und Mai eine auffallende Unterbrechung ein. Nachdem Goethe am 17. Februar in seinem Tagebuch eingetragen hatte: „Früh Natürliche Tochter 2. Aufzug“ [1]), überrascht es, daß er am 4. Mai, also fast zwei Monate später, an Christiane schreibt: „Soviel kann ich dir melden, daß der 2. Aufzug des bewußten Stückes fertig ist, und, wenn ich noch acht Tage Zeit habe, so kann wohl der 3. sich dazu gesellen“, sodann aber schon am 11. Mai die zuversichtliche Hoffnung ausspricht: „Könnte ich noch vierzehn Tage hier bleiben, so wäre das Stück fertig“ — während es sich doch noch bis in den Anfang März des folgenden Jahres hinzog! Möchte man nicht fast annehmen, daß gerade in jener Zeit zwischen Februar und Mai der Plan gereift war, das alte einheitliche, fünfaktige Schema, nachdem er zwei Akte davon ausgearbeitet hatte, in eine Trilogie zu verwandeln und jene Akte des großen Umfangs wegen, den sie angenommen hatten, in die fünf des ersten Teils dieser Trilogie zu zerlegen? Dann würden die zwei, zeitlich auseinander liegenden Angaben, der 2. Akt sei vollendet, sich einfach so erklären, daß er zuerst am 17. Februar den alten 2. Akt, der

[1]) Daß damit die Beendigung gemeint ist, zeigt die Deutung, die er selbst in den Annalen für 1801 der gleichlautenden Eintragung vom Dezember 1801 gibt (oben S. 42 Anm.).

dem 4. und 5. des vollendeten Dramas entspricht, dagegen am 7. Mai den neuen dieses Dramas im Auge hatte. Von dieser Annahme aus würde man ihm auch nachfühlen können, daß er nach Abschluß des neuen 3. Aktes, den er nun noch einzufügen hatte, rasch das Ganze zu vollenden hoffte: handelte es sich doch dann nur noch um die Umarbeitung des alten, im Februar abgeschlossenen 2. Aktes zu Akt 4 und 5 des neuen Stückes. Für diese Teilung des Stoffes inmitten der Arbeit, nach dem Abschluß des (alten) 2. Aktes könnte auch jene Schilderung sprechen, die Goethe von seiner Arbeitsweise entwirft (oben S. 42). Es wäre ihm dann also genau so gegangen, wie Schiller beim Wallenstein. Er hätte an seinem eigenen Drama erfahren, was er angesichts der immer mehr anschwellenden Breite der einzelnen Akte dieses Dramas Meyer schrieb (23. März 1798): „Es auf die Beschränktheit des deutschen Theaters zu reduzieren, ist eine Operation, von der ich noch keinen deutlichen Begriff habe und die sich nur mit einer grausamen Schere wird vornehmen lassen“. Er selbst hatte damals an den Erwägungen des Freundes beratend teilgenommen, die dann zur Teilung des Dramas führten. Man könnte endlich auch darauf hinweisen, daß vom 6. August an der neue Name „Eugenie“ auftaucht.

Aber so sehr man sich auch versucht fühlen mag, diese Vermutungen weiter auszuspinnen, sie lassen sich doch kaum aufrecht erhalten, sobald man die lange Zeit ins Auge faßt, welche die Vollendung des Ersten Teils noch in Anspruch nahm. Wenn wirklich Anfang Mai nur noch das oben angenommene, verhältnismäßig kleine Pensum übrig war, dann begreift man noch weniger, wie der Dichter noch fast dreiviertel Jahr zu seiner Erledigung brauchen konnte, obwohl das Tagebuch einen i. G. stätigen Fortschritt der Arbeit zeigt. Auch die nur schwer sich genug tuende Sorgfalt, die gerade bei dem Abschluß seiner Dramen sich zeigt, erklärt diese auffallende Erscheinung nicht.

So wird man die doppelte Angabe der Vollendung des 2. Aktes am 7. Februar im Tagebuch und am 4. Mai in dem

Brief an Christiane wohl einfach so zu erklären haben, daß diese vorher noch nichts von dem in der Zwischenzeit erreichten Ziele wußte; möglich wäre auch, daß er seither noch eine Revision des Aktes vorgenommen hatte.

Castle scheint mir die verschiedenen Phasen der Dichtung nicht klar auseinander zu halten, wenn er S. 38 im Anschluß an Goethes oben S. 42 zitierte Schilderung seines Verfahrens bei der Ausarbeitung im Jahre 1802 sagt: „Arbeitsweise und Ausführung sind dieselbe wie beim Tasso (?), für den die Bemerkung [1]), ‘das Stück sei eine Kette von lauter Motiven’, in gleicher Weise gilt (?) wie für die Eugenie. So (?) schwoll die Redefülle und sprengte endlich die feste Form. Die ersten zwei Aufzüge, ‘die bloße Exposition des Gedichtes’, zählten bereits an die dreitausend Verse [2]). Schiller, der vor so gewaltiger dramatischer Ausdehnung keinen Schrecken empfand, beredete Goethe (?!), an der Natürlichen Tochter dieselbe Operation vorzunehmen, die ihm beim Wallenstein geglückt war“. Das Anschwellen des Dramas bei der Ausführung fällt, wie erwähnt, ins Jahr 1802, dagegen die einzige Besprechung Goethes mit Schiller, von der wir wissen, in den Juli 1800, als er eben erst den Plan näher erwog (vgl. oben S. 39). Die Ausführung selbst hat er, wie nach den übereinstimmenden Zeugnissen von Goethe, von Schiller und von dessen Frau (vgl. oben S. 46) feststeht, dem Freunde gegenüber geflissentlich verschwiegen. Über den unklaren Bericht Falks aus dem Jahre 1813, auf den Castle verweist, vgl. man meine Ausführungen S. 56 Anm.

[1]) Über die Bedeutung dieses Wortes vgl. oben S. 73 fg. Mag man auch meine Erklärung nicht teilen, für diesen Zusammenhang kommt die Stelle überhaupt wohl kaum in Betracht.

[2]) Soviel sind es doch aber nur in den jetzt vorliegenden 5 Akten, die man durchaus nicht dem Umfang der ursprünglichen zwei gleichsetzen darf.

Anh. Buchdruckerei Gutenberg, Dessau.